Neudeck (Heinr.)
Diss. Freiburg 1911.

Byron
als Dichter des Komischen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde einer
hohen Philosophischen Fakultät der
: : Universität Freiburg i. B. : :

vorgelegt von

Heinrich Neudeck
aus **Karlsruhe** (Baden).

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Karlsruhe.
Macklot'sche Druckerei.
1911.

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juli 1911.

Referent: Prof. Dr. Brie.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545315_0121

Inhalts-Übersicht.

Seite

§ 1. Einleitende Bemerkung 1

A. Theoretische Betrachtung.

§ 2. Komik der derben und feinen Art (Allgemeine Definition des Komischen) 3

Derbe Komik:

Burleske (Verhältnis des Dichters zum Burlesken, es ist ihm Mittel zum Zweck. Beispiele: Prügelszene im Don Juan I.; Juans Erlebnisse im Harem und bei der Zarin; Seekrankheit D. J. II.; Erstürmung von Ismael) 4

Groteske (Eigentümlichkeit des Grotesken. Beispiele: Duell in den English Bards; Spukgeschichte D. J. XVI. Das Groteske in der Satire. Die Parodie in der Vision of Judgment) 9

Feine Komik (Gegensatz zum Derbkomischen in der Wirkung der komischen Darstellung begründet, rückläufige Bewegung. Feine Komik bei Byron behandelt die muntere Komik. Der Cavaliere servente. Feine Komik vor allem im Humor) . . . 15

§ 3. Formale und inhaltliche Komik, Witz (Definition des Witzes) 18

Formale Komik:

Klangspiel (Spiel mit stammverwandten Wörtern. Reimspiele der verschiedensten Arten, z. T. schon Spielerei. Alliteration. Klangspiele mit reinem oder satirischem Witz) 19

Formales Wortspiel (Einteilung nach den beim Spiel beteiligten Personen und Wörtern) . . 26

Seite

Inhaltliche Komik, eigentlicher Witz:
Inhaltliches Wortspiel (Gegenstand des Wortpiels bilden Redensarten und stehende Wendungen, die in ihre einzelnen Elemente zerpflückt werden können) 27
Komischer Vergleich (Reinkomischer und satirischer Vergleich. Gegenstände: die Frau, dem Dichter bekannte Persönlichkeiten, Gesellschaftsleben, Politik) 29

§ 4. Objektive und subjektive Komik (Bewußtseinshaltung des Komik erzeugenden Subjekts gibt zu dieser Unterscheidung Anlaß.)
Objektive Komik:
Naive Komik (Zwischenstufe von freiwilliger und unfreiwilliger Komik. Naive Komik der Haremsfrauen, Inez', Lauras) 41
Situationskomik (Sie zeigt das Verkehrte u. Widersinnige einer Handlung. Beispiele: Überrumpelung Juans D. J. I.; Juan im Harem.) 46
Charakterkomik (bei Byron nicht ausgeprägt) . . 47
Subjektive Komik (Die verschiedenen Arten subjektiver Komik bei Byron) 48

B. Byrons Humor und Satire.

§ 5. Humor. (Charakteristik des Humors allgemein. Vorherrschende Seelenstimmung bei Byron: Pessimismus. Gründe hierfür. Erste Reise bringt keine Änderung, zweite Reise schafft einen Wandel; heitere Stimmung kommt auf, überwiegt aber nicht. Anklänge an Humor. Byrons Gefühle zu wenig ausgereift für den Humor 49

§ 6. Satire (Zweck der Satire) 57
Jugendsatiren 1809—12 (Charakterisierung derselben nach Form und Inhalt) 58
Literarische Satire (English Bards and Scotch Reviewers, Hints from Horace).
Soziale Satire (The Curse of Minerva, The Waltz.)
Satiren der mittleren Periode 1813—17. (Bedeutung dieser Satire; ihre Stellung zu den Jugendsatiren und denen der folgenden Zeit. The Devil's Drive, Versicles) 73

Seite

Satiren der späteren Zeit 1817—23 76

Politische Satire (The Age of Bronze).

Satiren vom literarischen Gesichtspunkt (Blues, Vision of Judgment).

Allgemein-satirische Gedichte (Beppo und Don Juan. Gegenstände ihrer Satire dieselben wie in den früheren: politische, literarische Erscheinungen, der Mensch des täglichen Lebens, besonders die Gesellschaft mit all ihren Eigenheiten. Überblick über die Grundstimmung dieser beiden Gedichte. Äußere und innere Einflüsse maßgebend für ihre Abfassung. Die moralisierende Tendenz des Dichters).

§ 7. Schluß. (Kurze historische Betrachtung über die Stellung Byrons innerhalb der Reihe der englischen komischen Dichter vor und nach ihm: Fielding, Smollett, Sterne und Dickens, Thackeray) 110

§ 1.

Wer Byron aus seinen Werken kennt, der weiß, welcher Gegensatz zwischen einzelnen Dichtungen, beispielsweise „Childe Harold“ und „Don Juan“, besteht, um gleich zwei typische herauszugreifen. In der dichterischen Schönheit dieser beiden, in ihrer glänzenden Sprache und ihrem romantischen Schimmer hat sich der ganze Byron ausgedrückt. Aber wenn wir das mehr Äußerliche bei Seite lassen und auf Gedanken und Gefühle achten, finden wir im Childe Harold eine tief ernste Stimmung, ein allgemeines Sichfremdfühlen des Dichters mit der Welt und den Menschen, einen ausgesprochenen Pessimismus, im Don Juan dagegen ist der Dichter heiter, ja ausgelassen, und scheint sich nur in seinen Scherzen und satirischen Witzen wohlzufühlen. Da nun dieses komische Element gerade in den hervorragendsten Gedichten Byrons den Grundton ausmacht, Komik aber ein sehr weitgehender Begriff ist, lohnt es sich schon einmal genauer zu untersuchen, mit welchem Zweig des komischen Gebiets sich der Dichter besonders vertraut fühlt.

Byrons Verhältnis zu den übrigen Romantikern ist gerade in dieser Beziehung sehr eigenartig. Bei keinem finden wir die komische Seite so stark ausgeprägt, daß sie ein Gedicht so beherrschen könnte wie in „Beppo“ und „Don Juan“. Wohl kennen wir aus Walter Scotts Romanen manche humoristischen Einzelheiten in Charakterkomik oder Situationskomik, sie sind aber nicht so hervorstechend, daß wir Scott deshalb als komischen Dichter

bezeichnen könnten im selben Sinne wie etwa Byron, oder wie wir von Fielding, Dickens und anderen als Humoristen sprechen [1]).

Was Byrons Komik so eigenartig macht ist dies, daß sie vielleicht mehr als bei einem anderen in engem Zusammenhang mit dem Erleben des Dichters entstanden ist, und daß sie deshalb ganz den äußeren Einflüssen entsprechend bald friedlich in ruhigen Linien sich bewegt, bald auch beißend scharf zu den schwersten Waffen greift. Ferner ist bei Byron eine moralisierende Tendenz nicht zu verkennen, die Absicht, mit dem Strafen in der Satire eine Besserung der Fehler und Gebrechen der Menschen hervorzurufen. Schon in den Jugendsatiren tritt diese Tendenz zu Tage, in ausgesprochenem Maße in „the Curse of Minerva“ und „the Waltz“, zwei Gelegenheitssatiren, wo Byron die sozialen Schäden der englischen guten Gesellschaft in den grellsten Farben malt, um sie so an den Pranger zu stellen. Später benützt der Dichter zu demselben Zweck mit Vorliebe die Ironie, die ja um so schärfer ist als die direkte Satire, weil sie einen Wertanspruch scheinbar anerkennt, ihn vielleicht noch erhöht, um ihn dann desto gründlicher zu vernichten. Der spielende und dennoch bittere Ton der letzten großen Gedichte gegenüber den früheren fällt daher sofort auf.

Wie schon erwähnt wurde, sind diese wesentlichen Unterschiede der komischen Darstellung in den äußeren Einflüssen aus dem Leben des Dichters begründet, vor allem aber natürlich in dem Reifen der Anschauungen über die verschiedenen Erscheinungen des Lebens, denn dieses Ausreifen ist doch immer als unmittelbare Ursache für die Änderung in der Darstellungsweise zu betrachten.

Es wird der Zweck dieser Arbeit sein, auf diese wichtigen Momente hinzuweisen, da sie die grundsätzliche Verschiedenheit der Dichtungen Byrons untereinander verständlich machen.

Komik der derben und feinen Art. § 2.

Zur Untersuchung über ein ästhetisches Wertgebiet, wie es der Zweck dieser Arbeit ist, ist es von großem Vorteil, sich von bestimmten Gesichtspunkten leiten zu lassen. Es könnte zwar die Gefahr nahe liegen, daß durch eine solche Schematisierung die dichterische Schönheit eines Werkes beeinträchtigt wird, doch liegt es im Interesse der Übersichtlichkeit und des leichteren Verständnisses, sich dieses Hilfsmittels zu bedienen. Um nun auf den Kern zu kommen, müssen wir zuerst wissen, was überhaupt zum Komischen zu zählen ist. Wir müssen also eine Definition gewinnen, die den verschiedensten Arten der komischen Darstellung entspricht. Volkelt, der für den ersten, schematischen Teil dieser Ausführung vorbildlich war, gibt eine solche Definition, die für alle Fälle genügt. Er sagt: Bei der Komik handelt es sich immer um einen Wertanspruch, um eine Erscheinung, die den Schein von etwas Wirklichem, Echtem, Gutem hat, hinter der aber doch nur Hohlheit steckt. Und nun ist es die Aufgabe der Komik, dieses Mißverhältnis darzutun, entweder in grellen Farben, um den Scheinwert recht in die Augen springen zu lassen, oder nur durch das leichte Andeuten eines Scheinwertes, durch ein Infragestellen der Echtheit des komischen Gegenstandes. Es handelt sich also um die Auflösung oder die Zersetzung eines Wertanspruchs.

Wenn wir die verschiedenen Arten der komischen Äußerung einander gegenüber halten, muß uns ein Unterschied sofort auffallen, nämlich der, daß der eine Fall in derber, drastischer Form gehalten ist, während die Komik eines andern ihren Gegenstand zarter und vornehmer behandelt. Mit dieser bloßen Beobachtung ist schon ein Einteilungsgrund gegeben, nach welchem wir unterscheiden können zwischen Komik der derben und feinen Art, ein Unterschied, dem wir bei Byron auf Schritt und Tritt begegnen.

Derbe Komik.

In der derben Komik ist das starke Aufeinanderplatzen von Scheinwert und Nichts wesentlich; die Spannung wächst, je größer der Wertanspruch, je kleiner und niedriger aber der wahre Kern des Anspruchs ist. Ferner ist von Wichtigkeit, daß ein derbkomischer Verlauf eine große Spannung und infolgedessen eine große Erleichterung bei der Auflösung unmittelbar hervorruft. Je größer die Spannung, desto plötzlicher auch der Umschlag. Die plötzliche Zersetzung ist also ein weiteres Merkmal der derben Komik.

Das Burleske.

Je nach der Art des Nichtigen, in das sich ein Wertanspruch auflöst, können wir die derbe Komik wieder genauer gliedern. Wenn sich der Scheinwert z. B. in der menschlichen Natürlichkeit oder der tierischen Gemeinheit bewegt, reden wir von burlesker Komik [2]). Jedes grobe Handeln und Reden, das in irgend einer Art die Bestie im Menschen verrät, kann zur Burleske beitragen. Alles Prügeln und Schimpfen hat eine solche niedere Seite an sich, die sich zur Komik eignet. Eine vollständige Prügelszene schildert uns Byron im Don Juan I. 183—86 zwischen Alfonso und dem Räuber seines Ehefriedens Juan, doch versteht es der Dichter, diese kräftige Zwiesprache durch die alles verdeckende Nacht in ihrer Wirkung abzuschwächen. Aber wir können uns an den Folgen des Ringens, die sich nach Juans Flucht dem überraschten Auge darbieten, eine Vorstellung machen von der Heftigkeit der Schläge, des Reißens und Zerrens, mit der die beiden Gegner sich bekämpften. Ferner hat Byron die körperlichen Verrichtungen und leiblichen Gebrechen, die den Stempel des Tierischen und Niedrigen an sich tragen, mit Erfolg verwertet, mit besonderem Geschick im Don Juan, wo er mitunter einen an sich ernsten Stoff in komische Umgebung versetzt, oder wo er seine Darstellungsmittel so wählt, daß die Absicht des Dichters, den

Gegenstand lächerlich zu machen, einleuchten muß (vergl. Seite 7). Als Beispiele können wir hier aus D. J. IX. 61 f. und 69 ff. die Episode am Petersburger Hof anführen. Der Zarin, in der das sinnliche Element überwiegt, ist der schmucke Juan zur Befriedigung ihrer Wünsche will kommen, das sagt dem Leser jede Zeile. Aber nirgends spricht sich der Dichter direkt aus, sondern er versteht es, diesen obszönen Gegenstand durch verschleierte, gewählte Worte in seiner Wirkung abzuschwächen und die Komik dafür hereinspielen zu lassen. In derselben Sphäre bewegt sich D. J. V. 66 ff. Dort liegt über der Behandlung der Zustände im Harem im ganzen eine frivole, leichtfertige Stimmung: ferner kommt noch in Betracht, daß durch den ganzen Don Juan ein satirisch-zersetzender Hauch geht, der auf die Sprache und Darstellungsmittel des Dichters nicht ohne Einfluß geblieben ist. Die Stanzen 69/70 und 73 ff. legen davon Zeugnis ab.

Doch ist Byron zuweilen seinem obszönen Stoff zum Opfer gefallen, wo er alsdann die Kunst des Dichters vermissen läßt. So schreckt er in der Satire gegen die Frau der englischen Gesellschaft nicht davor zurück, dem Leser in sehr geschmackloser Weise mitzuteilen, daß Lady Adeline z. B. ihrem Gemahl zwar einen Sohn und Erben geschenkt, daß sie aber auch eine Fehlgeburt gehabt habe (D. J. XIV. 56). Solche und ähnliche Geschmacklosigkeiten sind bei Byron nicht selten, besonders treffen wir sie in den Satiren auf seine eigene Frau, doch sind sie dann so trivial, daß ihnen jede Komik abgeht (vergl. A Sketch und Lines on hearing that Lady Byron was ill). Dagegen bringt uns aus Don Juan eine andere Partie in burleskem Ton eine gelungene Komik, wo Byron die Leiden des Anfängers in der Seeschiffahrt naturgetreu wiedergibt. Und gerade die Art der Darstellung ist komisch. Da sehen wir den Helden Juan auf Deck des Schiffes, das ihn in ferne Länder tragen soll, voll Weh-

mut in süße Erinnerungen an die teure Heimat versunken. Als teuerstes Andenken hält er den Brief der geliebten Julia in der Hand und liest ihn mit schwungvollem Pathos, um dann seine Liebe in den heiligsten Schwüren zu bekräftigen. Doch da macht sich auch schon das erste Wehgefühl der anbrechenden Seekrankheit geltend, die mit rauher Hand die Äußerung zarter Gefühle jäh unterbricht. Canto II. 19/20:

„And oh! if e'er I should forget, I swear —
But that's impossible, and cannot be —
Sooner shall this blue Ocean melt to air,
Sooner shall Earth resolve itself to sea,
Than I resign thine image, oh, my fair!
Or think of anything, excepting thee;
A mind diseased no remedy can physic —
(Here the ship gave a lurch, and he grew sea-sick.)
„Sooner shall Heaven kiss earth — (here he fell sicker)
Oh, Julia! what is every other woe? —
(For God's sake let me have a glass of liquor;
Pedro, Battista, help me down below.)
Julia, my love! — (you rascal, Pedro, quicker) —
Oh! Julia! — (this curst vessel pitches so) —
Belovéd Julia, hear me still beseeching!"
(Here he grew inarticulate with retching.)

Es hieße den dichterischen Wert dieser Stanzen zerstückeln, wollte man noch genauer auf ihre Komik eingehen.

Wir sahen, daß Byron die Niederungen menschlicher Gesinnung und die natürlich-tierischen Triebe der Menschen ebensogut in ein dichterisches Gewand zu hüllen verstand, wie die einen ästhetischen Genuß bietenden Gedanken, daß es aber im ersten Fall lediglich auf den ethischen Nebenzweck ankommt, den der Dichter mit seiner Kunst verbindet. So kann er recht Niederes und Gemeines darstellen, ohne deshalb abstoßend zu wirken, weil der Leser weiß, daß

er diesen Stoff nicht seiner selbstwegen behandelt, sondern um die Klasse Menschen, die sich in solchen Gedanken gefallen, zu brandmarken und als verachtenswerte Individuen bloßzustellen (vergl. Seite 5). In derselben Absicht gibt er die grausige Schilderung von der Erstürmung der Stadt Ismael. Alle Schrecken des Krieges läßt er an unserem Auge vorüberziehen, all das Tierische, Rohe, das den Soldaten in dem Stadium der Ekstase packt, sehen wir da sich abspielen. Da stürmt eine Schar blutrünstiger Soldaten über einen Haufen gefallener Kameraden weg, ob Freund oder Feind, das läßt sie keine Rücksicht üben, sondern sie gehen nur dem einen Ziele nach, bei der Eroberung Beute zu finden oder Gelegenheit, ihre Sinneslust zu befriedigen. Canto VIII. 130:

Some odd mistakes, too, happened in the dark,
Which showed a want of lanterns, or of taste —
Indeed the smoke was such they scarce could mark
Their friends from foes, — besides such things from haste
Occur, though rarely, when there is a spark
Of light to save the venerably chaste:
But six old damsels, each of seventy years,
Were all deflowered by different grenadiers.

Oder Byron behandelt dieses Thema mit einer scherzenden Laune, z. B. Waltz 212 f. Den geschlechtlichen Verkehr von Mann und Weib hat er überhaupt häufig zum Gegenstand seiner Satire gemacht. Daß er diese Seiten so oft verwertete, findet seinen Grund zum Teil darin, daß gerade sie ein gewisses Maß von recht derber Komik abgeben. Ferner ist dies etwas durchaus Natürliches, für manchen Menschen sogar das einzige Gebiet, auf dem sich seine Vorstellungen bewegen, besonders bei den niedersten Schichten, bei den gefühllosen Geschöpfen, wie sie Byron bei dem Sturm auf Ismael in den Russen zum Teil recht treffend geschildert hat. Aber er gefällt sich nicht in diesem Schmutz und den Häßlichkeiten, die die Eroberung

Ismaels bietet, sondern er schildert ihn uns mit bitterem Grimm und scharfer Satire. Zuweilen scheint er zwar an dem Gemeinen Gefallen zu finden; aber diese Bejahung ist eben nur ein Schein, denn gerade im Wesen der scheinbaren Bejahung, der Ironie, liegt die schärfste Verurteilung, die grellste Auflösung eines Wertanspruchs. Schließlich ist es ganz selbstverständlich, wenn uns Byron solche Typen vorführt, denn der erotisch-satirische Charakter des D. Juan und Beppo verlangt solche burlesken Szenen. Wenn wir daraufhin die Geschichte Juans verfolgen, erkennen wir eine fortgesetzte Reihe von Frauenabenteuern, die mit zwei Ausnahmen (Haidie und Aurora) einen durchaus sinnlichen Beweggrund haben. Juan war eine Gestalt, wie geschaffen die Frau zu reizen; er war jung und schön. Vor allem drängte er sich einer Gesellschaft nicht auf, wußte sich aber trotz seiner Schüchternheit in jeder Umgebung sicher zu bewegen. Vielleicht ist dies ein Anklang an Byrons eigene Schüchternheit, die ihn nie verließ. Durch dieses mehr passive Verhalten Juans wird die Frau ganz von selbst zum Handeln getrieben und zeigt dann ihr Begehren ohne Scheu dem Mann ihrer Wahl gegenüber, der weiter nichts tun kann, als sich in sein Geschick fügen. Damit tritt die Frau in den Vordergrund der Dichtung. Der Dichter hat dabei allerdings eine andere Absicht, er will durch die Komik, die er aus den burlesken Szenen hervorgehen läßt, stoffliche Gefühle ethischer Art erregen, er will gleichzeitig ein Urteil fällen über die Fehler und Schwächen des Weibes. Und wenn es ihm irgend einmal gelungen ist, durch eine nicht zu derbe Sprache dem derb-burlesken Wesen eine komische Seite abzugewinnen, dann ist dies bei der Darstellung der Zarin Katharina der Fall. In dem knappen Bild, das Byron von ihr entwirft, erscheint sie als das sinnlich genießende Weib, das seinem Drang nach Befriedigung dieses Bedürfnisses alle anderen Interessen unterordnet.

Das Groteske.

Eine mit dem Burlesken verwandte Richtung ist das Grotesk-komische, wenn wir annehmen, daß das Tierisch-natürliche, das den Kern des Burlesken ausmacht, auch Gegenstand der Scheinwerte des Grotesken sein kann. Doch sind beide Typen, das Burleske und Groteske, vollständig unabhängig voneinander. Was am Grotesken zuerst in die Augen springt, ist die starke Übertreibung des Charakteristischen nach zwei Seiten hin: nach der Form und nach der individuellen oder inhaltlichen Seite hin. (Volkelt, S. 412 ff.) Das drückt sich einmal aus in der Zerrissenheit und dem schwulstigen Wesen, dann auch in stark aufgetriebenen Leidenschaften, in krankhaftem Idealismus und ähnlichem. Zusammenfassend sagt Volkelt; Der Boden, den wir mit dem Grotesken betreten, ist der der verzerrten Individualität, die sich in verzerrter Form ausprägt. Die Komik besteht hier darin, daß sich ein ins Unglaubliche, Ungeheuerliche erstreckender Wertanspruch in ein unscheinbares Nichts auflöst. Gleichzeitig drückt sich in der grotesk-komischen Darstellung ein kühner, ja oft frecher Zug aus, der ihr einen freien Schwung verleiht. In dem Grotesken der Dichtung, das uns hier allein angeht, beziehen sich die bisher gegebenen Definitionen sowohl auf die Linienführung des Dargestellten, als auch auf die Summe von Erscheinungen und Vorgängen, die gewissermaßen als Umwelt für die einzelne groteske Zeichnung wirken, nämlich auf die Stimmung des Ganzen [3]). Für Humor und Satire ist das Groteske ein vorzügliches Hilfsmittel. Der Satiriker muß besonders gern zu übertriebener, verzerrter Darstellung greifen, um eine Erscheinung, die er als falsch und schlecht erkannt hat, ad absurdum zu führen. Einen guten Vergleich bietet uns hier Thackeray. Er begnügt sich in der Satirisierung des Schlechten selten mit einer realistischen Behandlung, sondern neigt darin so sehr zur grotesken Übertreibung, daß er sogar oft das Gute mit seiner Satire umspielt.

Ebenso kann der Humorist dazu gedrängt werden, in seiner Auffassung des Weltganzen da und dort zum Grotesken zu greifen. Dies tritt besonders dann ein, wenn er zum Leugnen der irdischen Werte neigt.

Wenn wir die groteske Komik als eine Übertreibung des Charakteristischen bis ins Unglaubliche definieren, gibt sich uns von selbst die Vorstellung der Karikatur, die nichts anderes ist als das Komisch-groteske. Jede Karikatur ist eine Verzerrung gewisser charakteristischer Züge einer Erscheinung. Die allgemein für die derbe Komik geltende Tatsache, daß das Derbkomische umso besser wirkt, je weiter der Wertanspruch und der ihm zugrunde liegende nichtige Kern auseinanderliegen, muß also auch für die Karikatur wie für jeden andern Zweig der derben Komik gelten. Die Karikatur ist um so treffender, je leichter sich aus der Übertreibung die charakteristische Form des komischen Gegenstandes herauslesen läßt.

Byrons Groteskes bringt uns verschiedene Typen: einmal zerfällt der übertriebene Wertanspruch in ein Nichts aus dem Bereich des Sinnlich-gemeinen, sodaß wir hier wie bei der burlesken Art ins Tierische herabgeführt werden [1]). Es ist jedoch nicht zu verkennen, daß diesen Darstellungen ein gewisser kühner Zug selbst bis in die Auflösung ins Tierisch-niedrige hinein anhaftet, der dieser Komik etwas Ernstes, Grausiges verleiht. Greifen wir hier das Beispiel von der Erstürmung der Stadt Ismael heraus, so fühlen wir uns durch die unglaubliche Rohheit und barbarische Grausamkeit dieser Bestien in Menschengestalt abgestoßen, mögen sie sonst noch so gute Soldaten sein.

Schon in den Jugendsatiren hat sich Byron die groteske Komik zu eigen gemacht, wenn er in den „English Bards and Scotch Reviewers“ 480 ff. mit peinlicher Genauigkeit die Folgen des Duells zwischen Thomas Moore und dem Kritiker Jeffrey ausmalt. Man denke nur an die Ent-

stehung des Bergwerkes in Jeffreys Schädel aus einer kleinen Pistolenkugel heraus. Mit ausgezeichneter Feinheit ist ferner in D. J. XVI die Spukerscheinung gezeichnet mit einem gewissen Schein von Echtheit. Jede Zeile steigert die Spannung, atemlos durcheilt der Leser die Strophen und horcht mit Juan auf das geringste Geräusch vom Gang draußen her. Man fühlt förmlich den Druck der unheilgeschwängerten Luft, die sich in jedem Augenblick in das unheimlich Grauenvolle entladen kann. Mit bewundernswerter Kunst hat es Byron verstanden, das Groteske schon in die Stimmung hineinzulegen, abgesehen von der ungewöhnlichen Steigerung der einzelnen Züge. Da! Jetzt fliegt die Tür auf, die Geistergestalt tritt ein und lähmt fast ganz die Sinne des armen gequälten Juan; schließlich aber rafft er sich doch zusammen und geht mit Anspannung aller Energie dem Spuk zu Leibe. Und was ist das Ende? Der Spuk ist gar kein Spuk, sondern unter der Maske des Mönches steckt die niedliche Herzogin Fitz-Fulke. Darum also all das Unglaubliche, dazu der gewaltige Apparat von Stimmung schaffenden Mitteln, damit sich dieses Ungeheuer von Wertanspruch, das in unserer Vorstellung schon riesige Ausdehnung angenommen hat, in ein solches Nichts auflöst. Eine solche Aufregung, hervorgerufen durch ein einfaches Menschenkind. Wie hier schon das Grotesk-komische zum Hauptfaktor einer Szene gemacht wurde, indem es die Stimmung derselben vollständig beherrscht, so kann es auch zum Grundton einer ganzen Dichtung gemacht werden. Es kann der Dichter seinen Witz speziell mit den Mitteln der grotesken Komik spielen lassen, er kann die verschiedenen Erscheinungsformen des menschlichen Lebens in übertriebener, aufgeblähter, sich brüstender Gestalt darstellen und somit durch die Auflösung eines gewaltigen Scheinwerts in das Nichts hinüberführen. In der „Vision of Judgment“ finden wir diesen grotesken Grundton in

der Parodie. Alle Momente des Gedichts sind mit einem kühnen, ja fast frechen Schwung dargestellt. In der Karikierung des Pförtners Petrus hat Byron allein schon ein genügend groteskes Bild geschaffen, aber immer neue Gestalten mit verzerrten Zügen treten auf. Auch hier ist die Stimmung ganz der Erzählung, der Linienführung angeglichen, der Leser macht sich auf das Unglaublichste gefaßt. Gleich die Eingangsstanzen des Gedichts lassen den grotesken Zug des Ganzen erkennen. Aber wenn wir auch wissen, daß die „Vision“ eine Abwehr gegen Southeys gleichnamiges Gedicht ist und deshalb in parodistischem Ton den Gegenstand ihrer Satire Punkt für Punkt widerlegt, liegt es nahe, uns gerade im Beginn des Gedichts, der uns in die Regionen des Himmels einführt, an Miltons klassisches „Paradise lost“ erinnern. Welch ein gewaltiger Unterschied zwischen Milton und Byron! Dort das tiefreligiöse Empfinden, das den Dichter seinen Stoff mit heiligem Ernst betrachten läßt, und das ihm die Kraft gibt, wuchtige, dramatisch wirkende Gestalten zu schaffen. Auch bei Byron ein Eingehen auf dieselben Gestalten, aber mit dem zersetzenden Geist des Spötters, der in der grotesken Charakterzeichnung die Ablehnung des religiösen Wertes kundgibt. Byron zeichnet mit kindlicher Genauigkeit die örtlichen Verhältnisse im Himmel, die Verwaltungseinrichtungen und nicht zuletzt die Pforte mit dem Wächter Petrus, dieser populärsten Erscheinung des Himmelsraums. Nach dem Erscheinen der bekanntesten Engel und Teufel kommt endlich auch der Dichter Southey, der durch seine treffliche Karikierung den Mittelpunkt des ganzen Gedichts bildet. Als Poëta Laureatus bot er einem Byron genug Gelegenheit zu satirischen Angriffen, die dieser auch reichlich ausgenützt hat. Der „Schwätzer Southey“ will natürlich seine poetischen Erzeugnisse trotz allgemeinen Widerspruchs vorlesen, und als er damit unter seinen Zuhörern unbeschreibliche Verwirrung hervorruft, macht

der greise Petrus endlich der Szene ein Ende, indem er den Eindringling mit seinem Schlüsselbund niederschlägt, so daß er durch die Wolken durchbricht und direkt in „seinen See“ [5]) fällt. Dort ist er so gut wie gerettet, denn er ertrinkt darin nicht, sondern kommt wie ein fauler Kork sofort an die Oberfläche empor.

Diese Darstellung unterscheidet sich von der Gespenstergeschichte im Don Juan wesentlich darin, daß hier ein viel frecherer, kühnerer Zug zu Tage tritt. Hier trägt alles, auch die geringste Erscheinung, den Stempel der grotesken Übertreibung und stärksten Verzerrung, so daß man sofort den Eindruck des Unmöglichen, Ungeheuerlichen bekommt. Neben der glänzenden Karikierung Southeys ist die der kirchlich-naiven Auffassung von Paradies, Himmel und Hölle nicht unbedeutend. Überall finden wir, daß der Dichter bestimmte Charakterzüge herausgreift und an ihnen durch eine maßlose Übertreibung seine eigene Anschauung demonstriert. Petrus und die Engel sind diejenigen Faktoren, die bei der Darstellung der obersten Regionen nicht fehlen dürfen. Aber was hat Byron aus ihnen gemacht? Er hat sie dermaßen in menschliche Eigenschaften, in menschliche Schwächen und Neigungen gekleidet, daß durch diese Verzerrung das Unmögliche des Dargestellten unmittelbar einleuchtet. Man erinnere sich z. B. an die Geschäftigkeit der Engel in den verschiedenen Abteilen der Geschäftsräume des Himmels, die soviel zu tun haben, daß sie noch Hilfskräfte hinzuziehen müssen, und die von dem vielen Schreiben bald keine Federn mehr in ihren Flügeln haben — eine ganz absurde Idee. Oder der alte Petrus, der in der letzten Zeit so wenig in seiner Ruhe an der Pforte gestört worden ist, daß er sogar eingenickt ist. Aber wenn es gilt, stellt er dennoch seinen Mann, dann zeigt er, daß er von seinem Erdenwallen noch etwas übrig behalten hat, nämlich seinen persönlichen Mut wie sein feuriges Temperament überhaupt. Denn er

wird stets sofort erregt, wenn ihm etwas gegen seine Auffassung geht. Wenn ihm daher später bei der Anmaßung Southeys die Geduld zu Ende geht und er sich zu Tätlichkeiten hinreißen läßt, ist dies in seinem Charakter vollständig begründet. Auf der andern Seite glänzt er durch eine geniale Unwissenheit in der geschichtlichen Entwicklung, die sich auf der Erde abspielt. Für ihn hat nur das Interesse, was mit ihm und seinem Beruf in Berührung kommt. So kennt er Georg III. von England nicht, da Könige überhaupt seltene Gäste im Himmel sind, und der letzte, von dem er etwas weiß, Ludwig XVI. von Frankreich, hat seine Sympathien nicht gewinnen können, der kam ja sogar ohne Kopf.

Daß sich die Satire das Groteske mit Erfolg als Darstellungsmittel zu eigen macht, zeigt uns die ganze „Vision", die eine Parodie ist. Eine besondere Fähigkeit, die in der Natur der Satire liegt, ist, daß das geistesfreie Subjekt, das mit seinen witzigen Vorstellungen spielt, diesen Witz auch gegen sich selbst zu wenden vermag, daß es sich selbst zum Gegenstand der Komik machen kann. Um gewisse Mängel und Fehler an sich selbst aufzudecken oder selbst in grelles Licht zu rücken, ist ein großes Maß von Freiheit des mit der Komik spielenden Subjektes nötig, und diese Freiheit hat Byron auch besessen, wenn er sich im Don Juan XIII. in dem Parlamentarier, der sich unter den Gästen Amundevilles befindet, selbst karikiert. Die groteske Komik liegt hier in dem aufgeblähten Gebaren des hoffnungsvollen jungen Mannes, das eines triftigen Grundes ganz entbehrt. Die komische Spannung besteht hier zwischen selbstbewußtem Brüsten und dem unbedeutenden Kern und Anstoß zu diesem Verhalten.

Feine Komik

Als direkten Gegensatz zum derbkomischen Verlauf müssen wir jetzt die Komik der feinen Art ins Auge fassen. Beim Derbkomischen, sahen wir, kommt es schließ-

lich immer auf die Plötzlichkeit an, mit der die Auflösung des Scheinwertes vor sich geht. Einem außerordentlich hohen Grad von Spannung macht eine ebenso große Erleichterung Platz, Spannung und Erleichterung treffen unmittelbar aufeinander. Mit der Auflösung, dem Zerplatzen des Wertanspruchs ist die Aufgabe der derben Komik fertig. Anders dagegen bei dem Feinkomischen. Diese Art des Komischen zeichnet sich durch eine besondere Eigenschaft aus, durch die rückläufige Bewegung [6]), die ihr erst das charakteristische Gepräge gibt. Diese rückläufige Bewegung kommt auf folgende Art zustande: die feine Komik begnügt sich damit, einen Wertanspruch nur in der Form des Infragestellens zu umspielen, sie verneint den Scheinwert nicht direkt wie die derbe Komik. Durch das Bezweifeln oder Infragestellen wird die Wirkung der Komik nur eine halbe, die Auflösung, wie sie im Derbkomischen eintritt, bleibt hier auf halbem Wege stehen, und damit ist auch wieder eine gewisse Bejahung des komischen Gegenstandes gegeben. Unser Gefühl schwankt zwischen der Anerkennung der Komik und dem Ernsten im Scheinwert. Das Kennzeichen der feinen Komik ist also ein Hin und Her in der Gemütshaltung des betrachtenden Subjekts, ein halbes Auflösen und ein halbes Wiederherstellen; die Bewegung, die auf die Auflösung eines Wertanspruchs zustrebt, kehrt wieder gegen ihren Ausgangspunkt zurück. Deshalb kann auch das Gefühl der Spannung und Erleichterung hier nicht so stark auftreten wie bei der derben Komik. Die Gefühle, die bei dem Schwanken im Urteil des Lesers ausgelöst werden, müssen nun das Unterscheidungsmerkmal für die verschiedenen Schattierungen dieser feinkomischen Art abgeben. Wir können so die wehmütige, die rührende oder die muntere Komik unterscheiden, je nachdem der Stoff derselben das Gemüt zur Wehmut, oder zur Rührung oder auch zur Munterkeit drängt. Wo Byron feine Komik

darstellt, handelt es sich ausschließlich um die muntere Art, die im Betrachter eine stille heitere Stimmung auslöst. Und zwar liegt der Kern dieses Zweigs des Komischen, wie wir schon gesehen haben, in dem Hin und Her von Komik und Ernst. Von diesem Gesichtspunkt aus können wir die Erörterungen über den „Cavaliere servente“ als feine Komik auffassen, Don Juan IX. 51 oder Beppo 36:

. . . . . .

I can't tell who first brought the custom in,
But „Cavalier Serventes“ are quite common,
And no one notices or cares a pin;
And we may call this (not to say the worst)
A second marriage which corrupts the first.

Ein anderes Beispiel für das wechselnde stärkere Hervortreten von Scherz oder Ernst zeigt uns Beppo 70, wo Laura auf dem Maskenball mit dem Türken liebäugelt, teils um zu scherzen, weil sie sich dies während des Karnevals erlauben darf, teils aber auch aus einem ernst gefühlten Interesse für diese fremde Maske, die in der Tat keine Maske ist. Der Leser muß hier fühlen, wie die Komik leicht ins Ernste hinüberspielt und umgekehrt, wie der Ernst, der im Dargestellten liegt, in die Komik hereinreicht. Mit welch feiner Komik Byron ironisiert, soll folgendes Beispiel aus D. J. XI. 88 dartun:

What Juan saw and underwent shall be
My topic, with of course the due restriction
Which is required by proper courtesy;
And recollect the work is only fiction,
And that I sing of neither mine nor me,
Though every scribe, in some slight turn of diction,
Will hint allusions never meant. Ne'er doubt
This — when I speak, I don't hint, but speak out.

Der Dichter führt den Leser, der hinter jedem Wort eine bestimmte Bedeutung und eine Anspielung auf irgend welche Begebenheit sucht, absichtlich irre, und dennoch hat der Leser nicht so Unrecht. Worauf es hier jedoch ankommt, ist zu zeigen, daß bei dem vorliegenden Beispiel eine Aussage des Dichters die andere gewissermaßen wieder aufhebt, daß also der Leser nicht weiß, ob er das eine oder andere für richtig betrachten soll, die feine Komik ruft ein Schwanken in der Entscheidung des ästhetisch Betrachtenden hervor. Schließlich sei auf einen ähnlichen Fall aus D. J. XII. 39/40 hingewiesen, wo Byron zum Teil in vollem Ernst auf den moralischen Charakter oder vielmehr auf die moralisierende Tendenz seiner Abschweifungen sich beruft, während er sich dazu gerade die unglücklichsten Mittel ausgesucht hat, die unmoralische Erzählung, von deren gutgemeinter Absicht sich in England noch nicht viele überzeugen konnten.

Aus dem, was wir bis jetzt gesehen haben, ist es verständlich, wenn sich die feine Komik auch im Humor ausdrückt. Er stellt die liebevollste Art dar, einen Gegenstand komisch zu behandeln, weil der Humorist mit dem Gegenstand selbst fühlt (siehe S. 49). Er will wohl das, was sich an ihm zur Komik eignet, auch lächerlich machen, aber er will ihm dabei nicht wehe tun und kann es auch nicht. Deshalb ruft der Humor im Leser zwei verschiedene Gefühle hervor; einmal die Empfindung, daß die komische Auflösung berechtigt ist, dann aber auch eine leise Ahnung, daß in dem Wertanspruch doch ein wahrer Kern steckt. Damit ist die „rückläufige Bewegung“ auch im Humor gesichert, und es lassen sich deshalb dort weitere Belege für feine Komik finden, soweit wir bei Byron von Humor im strengen Sinn sprechen können.

§ 3.

Formale und inhaltliche Komik.

Bei der Betrachtung der komischen Darstellung in dem vorhergehenden Kapitel haben wir nach dem Stärkegrad der Komik gesucht, die in jedem einzelnen Falle lag. Wir konnten dabei unterscheiden zwischen derber und feiner Komik und konnten feststellen, daß die erste Art zwar in ihrer Wirkung plötzlicher und auffallender ist, daß ihr aber die feine Komik trotz ihrer vornehmeren Haltung in dem Erfolg nicht nachsteht. Bei beiden Arten kam es jedoch gleichermaßen auf den Inhalt, auf den Gehalt der Komik an, ihre Form spielte in unserer Betrachtung keine Rolle.

Formale Komik.

Eine ebenso wichtige Unterscheidung wie die vorhergehende ist die nach formaler und inhaltlicher Komik. Dies kann aber nicht bedeuten, daß im ersten Fall etwa die Komik ausschließlich durch die äußere Form hervorgerufen werde, sondern das Formale spielt nur die Hauptrolle. Einen Funken von Witz können wir schließlich auch aus dem niedersten Klangspiel noch herauslesen [7]). Je mehr nun der Witz hervortritt, desto mehr wird die formale Seite zurückgedrängt werden in der Beurteilung der Komik, wir beobachteten also in diesem Fall das Aufsteigen von der formalen zur inhaltlichen Komik. Das Übergewicht des Wortspiels, in welchem mit dem Doppelsinn desselben Wortes gespielt wird, gegenüber dem Klangspiel ist ja einleuchtend. Der Witz beruht allgemein darauf, daß Vorstellungen zu einem Zusammenhang verknüpft werden, die nichts mit einander zu tun haben, und je weiter diese Vorstellungen auseinander liegen, je größer also die Willkür des Subjekts ist, desto besser ist der Witz. Dieses überlegene Spiel des komischen Dichters zeigt sich auch in einer anderen Unterart des Witzes oder der inhaltlichen Komik, im witzigen Vergleich, der besonders deutlich die willkürliche Gedankenverknüpfung erkennen läßt.

Klang-spiele.

Wie das Wort Klangspiele selbst schon andeutet, kommt es hier vor allem auf den Klang an. Die akustische Wirkung ist die Hauptsache, während der Witz eine untergeordnete Rolle spielt. Je größer die Ähnlichkeit der lautlichen Form, desto besser ist die Wirkung eines Spieles. Es ist auch angebracht, die Klangspiele darnach zu unterscheiden, in welchem Maß der Witz in ihnen hervortritt, weil ja schon ein bloßes Klangspiel witzig sein kann.

Das geringste Maß von Witz geben Spiele mit stammverwandten Wörtern, die einen starken Bedeutungswandel in der Regel nicht durchmachen können. Beispiele sind aus den Hints from Horace 400:

Unmatched by all, save *matchless* Hudibras! oder aus Don Juan II. 80:

Their numbers were much *thinned* by this infliction,
And all the rest were *thin* enough, Heaven knows:

In Canto V. 62 eine Variation des Stamms believe. Ähnliche Beispiele finden wir im Don Juan VII. 27. XII. 53, XIII. 81.

Über formale Komik ist allgemein kurz zu sagen: In den drei letzten größeren Gedichten Byrons, Beppo, Vision und Don Juan fällt gegenüber früheren Dichtungen sofort die Freiheit des Stils auf. Auf irgend welche Gesetze außer denen des Reims hat der Dichter nicht geachtet, es gefällt ihm sogar, gegen jede Stilregel zu verstoßen. Die Sprache ist nicht durchweg poetisch gehoben, sondern die gewöhnliche Umgangssprache, wie sie dem Dichter geläufig war, ist oft an die Stelle der getragenen Sprache getreten. Besonders im Beppo verwendet Byron Ausdrücke des ungefärbten Verkehrsenglisch. Nicht selten können wir beobachten, daß die Wörter und Satzwendungen der Situation angepaßt sind, wenn z. B. ein vornehmer Herr in direkter Rede ein möglichst korrektes Englisch in Stil und Ausdruck mit dem nötigen Pathos spricht [8]), oder wenn Laura im Beppo ihren heimgekehrten Gatten mit

den naivsten Fragen bestürmt. Auch bietet D. J. Canto I. ein gutes Beispiel in der entrüsteten Sprache Julias über die Überraschung von Seiten des Gatten und im Gegensatz dazu die zarten Töne in dem Brief an ihren Geliebten.

Die Reime sind nicht alle glatt, Byron hat sogar oft schlecht gereimt. Zum Teil beruhen solche Reime auf der Absicht des Dichters, dem Vers eine komische Form zu geben, doch ist auch leicht zu erkennen, wo diese Absicht nicht vorlag, wo wir es also mit einer Nachlässigkeit zu tun haben. Diese Erscheinung ist gerade bei Byrons improvisierter Schreibweise sehr natürlich.

Einer der sonderbarsten Fälle von formaler Komik ist der, wo Byron im Versende ein Wort auseinanderreißt und die eine Hälfte in den Reim stellt, z. B. D. J. I. 120:

nice hence (-Forward) : licence : high sense,

oder XII. 75:

harb : garb : warb (-le . . .).

Einen großen Umfang nehmen die Reimspiele ein in den verschiedensten Abstufungen. Unter diesen lassen sich diejenigen am besten hier anreihen, die auf dem gebrochenen Reim beruhen, wobei gleichzeitig der Wort- oder Satzton verschoben sein kann, z. B. D. J. III. 85:

national : fashion all : rational,

oder V. 2:

shod ill : model

und XI. 31:

mostly : costly : lost lie [9]).

Ähnlich verhalten sich auch die Reime, die der Dichter dadurch geschaffen hat, daß er Satzzusammenhänge auseinanderriß zugunsten des Verses und auf diese Weise oft witzige Reime bildete. Sehr gewöhnlich ist die Trennung des Pronomens vom Verbum in der Art, daß das Pronomen in den Reim, das Verb an den Anfang des folgenden Verses tritt. Oder es wird sogar im Verb (Infinitiv) das

„to“ abgetrennt und als Reimwort verwendet. Z. B. in der Vision of Judgment 41:

to (Assert . . .) : you : do

und ebenda Stanze 60:

to (Try . . .) : you.

Aus Don Juan II. 1 für Abtrennung des Pronomens:

oddest he : modesty

oder VIII. 62:

point I : ninety [10]).

Es ist nicht der Zweck dieser Arbeit genau auf die Form der Dichtung einzugehen und diese systematisch zu behandeln; es muß genügen, wenn wir auf den Reim und Stil nur soweit achten, als sie für die Komik in Betracht kommen. Vom gebrochenen Reim als komisch zu reden ist nicht zwingend, da er auch in der ernsten Dichtung vertreten sein kann, wohl aber hat der absichtliche Gleitreim etwas Komisches an sich, also der Reim mit einer schweren oder zwei weiblichen Reimsilben am Versende. Er gibt dem Reim etwas Klapperndes, Schwerfälliges, mit dem auch die Absicht des Dichters verbunden sein kann, ein scheinbares Pathos damit zu schaffen, z. B. D. J. XII. 47:

talked about : stalked about : hawked about [11]),

wodurch die Strophe zugleich einen trotzigen Charakter bekommt.

Eine Eigenart, die Byron vor dem Aufenthalt in Italien nicht kannte, die er von Pulci und Hookham Frere übernommen hatte, ist die, recht klangvolle Reime zu bilden, die auch, wie der Gleitreim, einen komischen Charakter tragen. Vor allen Dingen eignen sich Fremdwörter dazu, die inhaltsvoll klingen aber doch ohne Gehalt sind, meist Eigennamen. Entsprechend dem Milieu der Gedichte sind auch diese Fremdwörter gehalten. Im Beppo finden wir daher in der Hauptsache italienische, im Don Juan allgemein romanische und nicht wenige russische und orientalische Wörter oder Namen.

Als Beispiele mögen folgende gelten aus Beppo

28, sad knee : Ariadne. 44, Latin : satin : pat in.

95, polacca : tobacco (letzterer ein sehr ungenauer Reim).

Ferner Stanzen 17, 33, 37, 51, 61.

Im D. J. ist ihre Zahl natürlich bedeutend größer, doch wollen wir auch hier nur einige wenige Beispiele als Proben für die Komik dieser Art betrachten. Z. B. aus D. Juan:

II. 24. Trinidada : Moncada : had a,

XVI. 70, electioneerer : dearer : sphere here.

Außer diesen Reimspielen, die sich schon zu Spielereien auswachsen, ist die besondere Vorliebe Byrons für das „colloquial English" zu erwähnen, so wie er es selbst gesprochen hat.

Teilweise kommen recht komische Reime dadurch zustande, z. B. Beppo 70,

exhibit 'em : ad libitum.

Ein kühner Reim ist Don Juan III. 86,

Trecentisti : like this t'ye,

oder IV. 75, to see'em : Sigeum

und 116, picked'em : victim,

VII. 81, desideratum : substratum : relate 'em,

was ja nur bei gut englischer Aussprache des Lateinischen möglich ist.

VIII. 136, Millennium : pen you 'em : disdain you 'em.

X. 41 bringt wieder einen bunten Reim:

optim : cupped him : stopped 'em.

Diese wenigen Belege mögen genügen für diesen interessanten Zweig der formalen Komik.

Sehr dankbar ist auch die Alliteration zur Erzeugung von formaler Komik, ein Mittel, das Byron sich nicht hat entgehen lassen. In allen Dichtungen finden wir Belege hierfür, wo der Dichter gerade durch die Häufung gleicher Anlautkonsonanten eine besondere Wirkung hat hervorrufen wollen.

Auch hier seien nur einige Beispiele angeführt: Hints from Horace 811:

Long as the last years of a lingering lease.

Age of Bronze 631:

Being, end, aim, religion — rent — rent — rent

678: The banker — broker — baron — brethren, speed . .

Beppo 29: And Laura waited long, and wept a little,
And thought of wearing weeds, as well she might . .

und aus Don Juan:

VIII. 94. One's hip he slashed, and split the other's shoulder.

X. 27: Of *waste*, and *haste*, and glare, and gloss, and glitter,

XII. 3: O Gold! Why call we misers miserable?

12: Of modern, reigning, sterling, stupid, stamp [13]).

Als letzte Gruppe der Klangspiele betrachten wir jetzt diejenigen, die entweder einen reinen oder einen satirischen Witz enthalten. Wir haben zwar bei den anderen Unterarten schon hin und wieder mit dem Klangspiel den Witz verbunden getroffen, doch erweckte der Witz dort den Anschein des Gesuchten, Sekundären. Hier dagegen soll durch das Klangspiel der Witz erst ausgedrückt werden. So z. B. in dem Vers aus XVI. 71 über die Diplomatie:

Courteous and cautious therefore in his county,

der den Gedanken im Leser wecken könnte, als stünden courteous und cautious in irgend welchem kausalen Zusammenhang. Aber gerade die Frage nach dem Kausalverhältnis dieser beiden Begriffe läßt der Dichter offen.

Eine ähnliche, auch mit der Diplomatie zusammenhängende Stelle findet sich in the Age of Bronze 704/5:

Strange sight this *Congress!* destined to unite
All that's *incongruous,* all that's opposite.

Der Witz besteht hier darin, daß Byron durch diese Gegenüberstellung die Vorstellung an den Begriff congruous im Bewußtsein des Lesers aufblitzen läßt, ein Vorstellungszusammenhang, der aber sofort wieder in ein Nichts zerfällt, weil eben ein Kongreß selten oder nie Anschauungen hervorbringt, die congruous sind.

In The Blues II 62/3 sagt Lady Bluemont:

. . . Sir, they reach to the *Ganges.*

Jnkel: I sha'n't go so far — I can have them at *Grange's.*

Eine kräftige Lektion für die Blaustrümpfe, die in ihrer Schöngeisterei und Schwärmerei gleich ins Extrem fallen, worauf die Entgegnung Jnkels wie eine kalte Dusche wirkt, denn er schafft damit, daß er neben den Ganges in Indien den Konditorladen Granges in Piccadilly stellt, einen gewaltigen räumlichen Gegensatz, der das Pathos der Blues komisch zersetzt. Oder man vergleiche Beppo 18:

. . . . . .

But takes at once *another,* or *another's.*

Eine satirische Spitze gegen die Blaustrümpfe liegt in den Blues I 67:

Tracy: I say, she's an *angel.* Jnkel: Say rather an *angle.*

Also die wissenschaftlich-gelehrten Bestrebungen dieser Damen sind nicht ganz so selbstlos, wie sie den Anschein erwecken, sondern haben nach des Dichters Ansicht den Zweck, einen Mann zu angeln.

Ferner im D. J. IX 1 die Anrufung Wellingtons:

Oh, *Wellington!* or *„Villainton"* — for Fame
Sounds the heroic syllables both ways: . . . . ,

die dem Dichter eine willkommene Gelegenheit ist, seine Landsleute mit dem boshaften Witz der Franzosen zu ärgern.

Eine bittere Satire gegen die Unaufrichtigkeit und Heuchelei der englischen Gesellschaft bildet D. J. XI 86:

Be hypocritical, be cautious, be
Not what you *seem,* but always what you *see.*

Oder XI 26:

The French were not yet a lamp-lighting nation,
And when they grew so — on their new-found lantern,
Instead of *wicks,* they made a *wicked* man turn,

satirisiert die Auswüchse der französischen Revolution.

D. J. XIII 27:

'Tis true, I might have chosen *Piccadilly,*
A place where *peccadillos* are unknown;

bringt wieder eine Satire auf die englische Gesellschaft. In einem Ton voll Ironie nennt Byron Piccadilly, wo die Paläste der vornehmen Engländer und die Spielhöllen standen, eine sündenreine Straße.

Bis jetzt sahen wir, welch erstaunliche Beherrschung des Verses und der Strophe Byron besaß, wie spielend er Sprache und Technik eines Gedichts handhabt, was in der formalen Komik am ersten zum Ausdruck kommt. Oft hat er sich den Reim absichtlich erschwert durch die Wahl von ganz seltenen oder Fremdwörtern, die ohnedies schon etwas gezwungen erscheinen in der poetischen Sprache und deshalb komisch wirken. Oder sie können auch den Eindruck des Pathetischen, Schwungvollen machen, der aber im nächsten Augenblick durch das entsprechende Gegenreimwort oder den nüchternen Inhalt des ganzen Verses komisch aufgelöst wird, sodaß die gespannte Erwartung des Lesers illusorisch gemacht wird. Ferner hat er sich die Alliteration zu Nutzen gemacht, die von vornherein durch die einfache Wiederholung derselben Laute komisch wirkt. Zugleich konnten wir einen Übergang vom reinen Klangspiel zum witzhaltigen Klangspiel feststellen, wobei natürlich immer noch die Form des Ausdrucks die Hauptsache war.

Wortspiele.

Gehen wir noch einen Schritt weiter, so werden wir zum Wortspiel geführt, das eine Mittelstufe zwischen formaler und inhaltlicher Komik bildet. Der Zweck des Wortspiels ist, den Doppelsinn, den ein Wort besitzen kann, zu witzigem Spiel zu gebrauchen. Dabei ist nicht nötig, daß die Orthographie des Wortes bei jeder der verschiedenen Bedeutungen gleich ist, sondern es können hierbei auch Worte verwendet werden, die nur in der Aussprache identisch sind.

Von den verschiedenen Gruppen, in die man die Wortspiele einteilen kann, kommen bei Byron nur zwei Arten in Betracht[14]): Eine einzige Person spielt mit einem Wort oder sie spielt mit mehreren Wörtern: das Spiel mehrerer Personen gilt wegen des rein epischen Charakters der hier in Frage kommenden Dichtungen als ausgeschlossen. Für die erste Art, wo eine Person mit einem Wort spielt, mögen hier einige Beispiele folgen, D. J. XV 66 f.:

. . . . . .

. . . young partridge *fillets,* decked with truffles.
What are the *fillets* on the Victor's brow
To these? They are rags or dust . . .

Der Gleichlaut dieser beiden Worte veranlaßt den Dichter, sich in einer kurzen Abschweifung über die Vergänglichkeit von Ruhm und Ehre zu ergehen. Die Verknüpfung von einem Stück Fleisch und einem Stirnband erscheint umso absurder, als in der Erzählung zwischen diesen beiden Begriffen absolut kein Zusammenhang gegeben ist, außer durch die gleichlautende Form.

Einen guten Witz stellt „Waltz" 57 ff. dar:

. . — O muse of Motion! say,
How first to Albion found thy Waltz her wag?
Borne on the breath of Hyperborean gales,
From Hamburg's port (while Hamburg yet had *mails),*
Ere yet unlucky Fame — compelled to creep
To snowy Gottenburg — was chilled to sleep.

Der Witz ist hier gegeben durch den Doppelsinn von mail, das mit male gleichlautend ist. Beides gibt einen Sinn. Die Kontinentalsperre hatte den Handel Hamburgs lahmgelegt, also muß der Tanz vorher importiert worden sein, ferner hatten die Kriege gegen Napoleon das Land der Männer in großem Umfang beraubt. Da aber ein Tanz ohne Männer nicht gut denkbar ist, kann man hier auch statt an mails an males denken. Mehr satirischen Witz enthalten folgende Beispiele aus D. J. VI. 96:

But as it was, his Highness had to hold
His daily council upon ways and means
How to encounter with this martial scold,
This modern Amazon and *Queen* of *queans*.

So wenig wie diese Stelle läßt auch eine andere über Byrons Meinung von der Zarin im Zweifel, nämlich: IX. 58:

Then recollecting the *whole* Empress, nor
Forgetting quite the Woman (which composed
At least three parts of this great *whole*), she tore
The letter open with an air which posed
The Court, that watched each look her visage wore,
Until a royal smile at length disclosed
Fair weather for the day . . . . . .

Es ist hier entsprechend dem ganzen Ton nicht ausgeschlossen, daß der Dichter an eine Zote gedacht hat, denn der Unterschied zwischen den beiden Beispielen ist wirklich nicht groß. Aber immerhin müssen wir sagen: so gut der Witz an sich sein mag, so abstoßend muß ein solches Mittel auch wirken und es behält nur durch den ethischen Nebenzweck Byrons seinen dichterischen Wert.

Inhaltliche Komik.

Eine Mittelstufe zwischen der ersten Art von Wortspielen und der zweiten, wo eine Person mit mehreren Wörtern spielt, nehmen die Fälle ein, in denen sich zwei oder mehr Wörter zu einem festen Ausdruck verwachsen haben, wo aber der Dichter dennoch nur an einen Bestand-

teil des Ausdrucks anknüpft und so die einzelnen Worte als von einander unabhängig betrachtet. So z. B. in der Vision 98:

He had written much *blank verse,* and *blanker* prose,
And more of both than anybody knows.

Byron reißt hier den Ausdruck blank verse auseinander und stellt dem in witziger Weise die noch blankere Prosa gegenüber, denn er will damit über Southeys Dichtungen ein Urteil fällen. Daß er hierbei der Prosa Southeys wie auch zum Teil seiner Gedichte nicht gerecht wird, ist seiner allgemeinen Abneigung gegen diesen Dichter zuzuschreiben.

Ähnlich liegt der Fall im Beppo 22:

She was not old, nor young, nor at the years
Which *certain* people call a *„certain age"*,
Which yet the most *uncertain age* appears, . . .

oder Don Juan XII. 1:

Of all the barbarous *middle ages,* that
Which is most barbarous is the *middle age*
Of man! it is — I really scarce know what; . . .

Hier spielt er mit der doppelten Bedeutung von middle age, entweder Mittelalter oder mittleres Alter, so wie oben certain age, das auch als stehender Ausdruck gelten kann, das aber ebenso einen andern Sinn annehmen kann, wenn wir die einzelnen Worte für sich betrachten. Daher konnte Byron mit certain age die witzige Vorstellung vom uncertain age verbinden.

Ferner D. J. XIII. 25:

At Blank-Blank *Square:* — for we will *break* no *squares*
By naming streets: . . . . . ,

stellt ein gelungenes Wortspiel dar, indem Byron an den Begriff square eine stehende Wendung to break squares knüpft, was hier ganz unvermittelt eintritt.

Eine andere Art des Wortspiels läßt sich dadurch gewinnen, daß man einen Satzzusammenhang, der zum Sinn des Ganzen unbedingt notwendig ist, auseinanderreißt, indem man zusammengehörende Satzteile durch die Betonung absichtlich trennt und so eine komische Wirkung hervorrufen kann. Ein feines Wortspiel solcher Art finden wir in The Waltz 181:

Hoops are *no more,* and petticoats *not much;*

wo der Dichter mit dem Verschieben des Akzents von no auf more einen Doppelsinn erzeugt hat, den er durch das folgende not much noch recht ausnützt. Bei der üblichen Betonung wäre der Sinn ganz natürlich, der Witz wäre ausgeschlossen.

Oder D. J. XVII. 2:

The next are „*only Children*", as they are styled,
Who grow up *Children only,* since th'old saw
Pronounces that an „only's" a spoilt child . . .,

wo Byron sehr geschickt mit den zwei Ausdrücken only child und child only spielt, was auch wieder auf den Wechsel im Akzent zurückgeht.

Komischer Vergleich.

Mit den Wortspielen hatten wir uns schon ziemlich weit von der rein formalen Komik, wie sie in den Klangspielen fast ausschließlich gegeben ist, entfernt; die Form hatte zwar noch immer ihre große Bedeutung, doch war auch der Inhalt gleich wichtig geworden. Im komischen Vergleich nun liegt der ganze Wert im Witz, während die Form des Ausdrucks jetzt nur noch Hülle für die willkürlichen Vorstellungen des Dichters ist. Bei der Unterscheidung der verschiedenen Arten des komischen Vergleichs können wir uns von dem Gesichtspunkt leiten lassen, ob ihr Witz reinkomisch oder satirisch ist. Betrachten wir zunächst den reinkomischen Vergleich.

Reinkomischer Vergleich.

Als Vergleichsobjekte zog Byron die verschiedensten Zweige des täglichen Lebens heran, doch ist es ein ganz

bestimmtes Moment, das immer wiederkehrt: Seine Stellung gegenüber der Frau. Von den Frauen interessiert ihn in erster Linie die Frau der guten Gesellschaft, denn sie entspricht seiner gesellschaftlichen Stellung, sie kennt er ganz genau bis in die innersten Winkel ihres Wesens. Fast überall wo Byron seinen Witz gegen die Frau kehrt, tritt uns seine pessimistische Weltanschauung in den oft scharfen satirischen Ausfällen entgegen. Der erste Eindruck im Leser muß daher der sein, daß Byron mit den Frauen keine guten Erfahrungen gemacht hat. Und das dürfte bis zu einem gewissen Grade auch den Tatsachen entsprechen, wie das Verhältnis zu seiner Gattin beweist. Die Frau ist ihm etwas so allgemein Undefinierbares, daß er sie (D. J. XIII. 40) mit einem Ozean vergleicht, auf dem der Mann herumfahren muß. Über sein Schicksal läßt sich nichts bestimmtes voraussagen. Mag die Frau ruhiges oder lebhaftes Temperament haben, sie ist immer gefährlich. Im letzten Fall ist dies ja natürlich, aber im ersten bewahrheitet sich oft das Sprichwort: Stille Wasser gründen tief. Eine solche Dame erinnert den Dichter an ein Glas Sekt, das aus einer fast eingefrorenen Flasche gerade noch herauszubringen ist, aber dafür umso mehr Feuer besitzt. (D. J. XIII. 37.) Oder D. J. I. 73 bietet einen originellen Vergleich, wo der Dichter die verhaltene Liebesleidenschaft des Weibes mit einem schweren Sturm vergleicht. Jene verbirgt sich hinter einer verstellten finsteren Miene, gibt sich aber doch unfreiwilligerweise in dem Blitzen der Augen kund, und der Gewittersturm schickt schwere Wolken vor sich her, die den ganzen Himmel verdecken und auch das nachfolgende Unwetter vorausahnen lassen. Ein ganz ähnliches Bild führt uns Byron vor Augen, wenn er (D. J. IV. 57) die wortkarge Frau mit einem verhaltenen Donner vergleicht. Auf keinen Fall sind diese Damen so harmlos, als sie auf den ersten Blick scheinen könnten.

Frauen halten viel auf äußeren Glanz, auf Schönheit und einen guten Eindruck bei den Männern, und auf diese Dinge zielen alle ihre Bestrebungen hin. Daher kann folgender Vergleich Byrons nicht wundern, D. J. III. 60:

A lady with her daughters or her nieces
Shine like a guinea and seven-shilling pieces.

oder XV. 7:

But Adeline was of the purest vintage,
The unmingled essence of the grape; and yet
Bright as a new napoleon from its mintage,
Or glorious as a diamond richly set; . . . .

Etwas weiter liegt schon der Vergleich aus Beppo 57:

Laura, when dressed, was (as I sang before)
A pretty woman as was ever seen,
Fresh as the Angel o'er a new inn door,
Or frontis piece of a new Magazine,
With all the fashions which the last month wore,
Coloured, and silver paper leaved between . . . .

Hierin liegt entschieden ein treffender Witz, der die zahlreichen schwächeren wieder einigermaßen aufwiegt. Daß die Spanierinnen zu den schönsten Frauen zählen, ist ja bekannt, drum ist es auch sehr schwer, für sie ein Vergleichsobjekt zu finden, und Byron muß selbst gestehen [15]), daß etwa der Vergleich mit einem stolzen Araberpferd viel zu schwach sei gegenüber dieser stolzen Schönheit. Die Pointe liegt hier weniger in dem Vergleich selbst als in der negierenden Art, in dem bloßen Andeuten der Schönheit. Der Dichter ließ hier einmal seine Laune in scherzender Weise spielen, sodaß wir also eher an einen Scherz als einen Witz zu denken haben [16]).

Es ist im Leben oft genug bewiesen, daß die Frauen sehr enttäuschen können. Dies kann seinen Grund darin haben, daß der Getäuschte die Frau nicht genau kennt, besonders die jungen Damen, die elternlos unter der Obhut von Pflegeeltern oder anderen Personen stehen, und die

dann im gegebenen Fall ihrer eigenen Neigung nachlaufen, wie die junge Ente ihrer Mutter-Henne davoneilt (D. J. XVII. 4.).

Byrons Witz beschränkt sich jedoch nicht allein auf die Beleuchtung der Schwächen und Fehler des weiblichen Geschlechts, sondern gefällt sich auch allgemein in der komischen Auflösung von allerhand ihm mißliebigen Erscheinungen. Vor allem zählen hierher Dichter und Schriftsteller, die nicht nach dem Geschmack Byrons sind, wie er solche in den literarischen Satiren mit besonderem Witz beleuchtet hat. Selten wird einer der Gegenstand eines harmlosen Scherzes oder einer spaßigen Laune, meist sind sie mit scharfem Witz bedacht. Der Dichter Maurice muß z. B. in den English Bards and Scotch Rev. 411 u. ff. einen Vergleich über sich ergehen lassen, der im ganzen genommen nicht so zu seinen Ungunsten ausfällt, wie es Byron vielleicht beabsichtigt hatte:

As Sisyphus against the infernal steep
Rolls the huge rock whose motions ne'er may sleep.
So up the hill, ambrosial Richmond, heaves
Dull Maurice all his granite weight of leaves:
Smooth, solid monuments of mental pain!
The petrifactions of a plodding brain,
That, ere they reach the top, fall lumbering back again.

Es ist immerhin eine Titanenarbeit, die er begonnen hat, wenn er sich auch nicht rühmen kann, sie mit Erfolg durchgeführt zu haben. Ein anderer Dichter, Rogers, erhält sogar ein Lob, sind doch seine Verse so glatt und geschmiert wie eine Türangel am Gemach zu des Sultans Lieblingsfrau (D. J. V. 89). Der Witz in diesem Vergleich ist ungleich besser als im vorhergehenden, denn zwischen dem heißen Ringen des Sisyphus und dem des Maurice läßt sich schließlich eine Parallele ziehen, aber die Verse eines Dichters mit einer gut geschmierten Türangel zu vergleichen, heißt schon hohe Anforderungen an das Vor-

stellungsvermögen stellen. Weniger originell ist dagegen der Vergleich in D. J. XIII. 93, wo Byron die Witze zweier Männer nach ihren Wirkungen trennt, und die des einen mit dem Klang eines frisch gestimmten Spinetts, die des andern mit einer Aeolsharfe vergleicht. Dieses Beispiel soll dartun, daß Byron nicht immer gute, originelle Vergleiche geschaffen, sondern oft zu einem ganz banalen abgedroschenen gegriffen hat. Zum mindesten können wir sagen, daß viele dieser Vergleiche, die für Byrons Zeit vielleicht noch witzig waren, für uns jeden Witz verloren haben. Dafür treffen wir an anderen Stellen wieder umso absurdere Gegenüberstellungen wie z. B. in the Vision of Judgment 36. Die beiden gegnerischen Parteien sind droben im Himmel zusammengekommen; die himmlischen Heerscharen, an ihrer Spitze der Erzengel Michael und die Söhne der Hölle unter Satans Führung. Die Begrüßung der Führer, die sich von früher noch gut kennen, erregt jetzt das Interesse des Dichters. Michael grüßt würdevoll und gütig, aber Satan, sagt Byron,

> . . . . . , Satan met his ancient friend
> With more hauteur, as might an old Castilian
> Poor Noble meet a mushroom rich civilian.

Hier hatte es der Dichter verhältnismäßig leicht, einen guten Vergleich zu geben, weil er bei dem Stoff aus überirdischer Sphäre zum besseren Verständnis die andere Welt, die Welt des Menschen und seiner Vorstellungen, als Vergleichsobjekt heranziehen konnte. Dadurch werden aber zwei vollständig verschiedene Sphären willkürlich miteinander verbunden, sodaß sich der Witz des Dichters in seiner besten Fähigkeit zeigen kann. So vergleicht er z. B. das Heer der hinter Satan herziehenden Geister wegen ihres Höllenlärms mit einem Flug Gänse (Vision 58), macht aber die Einschränkung, (If nations may be likened to a goose). Gerade in diesem scherzenden Zweifel liegt der Witz

der ganzen Stelle enthalten. Ohne die Parenthese könnte jedenfalls kein Mensch auf die Vermutung kommen, daß der Dichter in dem Vergleich eine Spitze gegen eine Nation verborgen hält.

Aus dem großen Gebiet der menschlichen Gesellschaft ist der Vergleich Beppo 20 genommen, wo die Lebhaftigkeit und Munterkeit der Venezianer definiert wird. Die Gondeln werden hier mit Trauerwagen verglichen, die von der Beerdigung zurückfahren, weil in diesen Wagen sowohl wie in den Gondeln sehr lustige Stimmung herrscht. Ferner zog Byron das Gesellschaftsleben, wie er es kannte, zu witzigen Vergleichen heran, das Verhältnis von Mann und Weib, die lustigen Gelagen usw. Den Ausklang eines fröhlich verbrachten Tages vergleicht er (Don Juan XVI. 9/10) mit einem Glas Sodawasser, aus dem die Kohlensäure schon ganz entwichen ist, oder mit einem Glas Sekt, das ausgetobt hat und jetzt still und ohne Schaum dasteht.

Vor allem weist das Leben im Salon wie in der Gesellschaft überhaupt manchen wunden Punkt auf, der für den Witz ein günstiges Angriffsobjekt ist. Besonders unter den Mitgliedern der oberen Kreise gibt es Typen, die zu einem komischen Vergleich herausfordern. Sehr bezeichnend für manchen Gesellschaftsmenschen ist folgende Stelle aus D. J. VII. 12:

But a stone bastion, with a narrow gorge,
And walls as thick as most skulls born as yet; . . . .

Die Frauen wie die Männer sind nicht von Egoismus in Bezug auf Liebe und Ehe freizusprechen. Beide Teile jagen förmlich danach, gute Partien zu machen, die Mädchen suchen sich mit Vorliebe solche Männer aus, die ihnen ein angenehmes Leben gewähren können und lassen sich von dem einmal gefaßten Plan nicht mehr abbringen. Umgekehrt erscheinen auch den Männern die Damen am begehrenswertesten, die ein hübsches Vermögen ihr eigen

nennen können (D. J. XII. 37). Es ist die reinste Jagd nach dem Glück wie in der Lotterie:

. . . . now, howe'er he got her, I
See nought more strange in this than th'otter lottery.

Mit ihrer Liebe ist es daher nicht so sicher bestellt, sie hält gewöhnlich nur so lange an, bis das glückliche Paar vereint ist, um dann um so rascher zu erkalten, so rasch ungefähr, wie die Herrschaftskutschen im Sommer auf ihren Ausfahrten die Pferde wechseln (D. J. XIII. 46). Solche Vorkommnisse lassen die Vermutung richtig erscheinen, als ob die Liebe und die Ehe nicht zusammenpassen. Im D. J. III. 5 sagt Byron, die Heirat folge aus der Liebe wie der Essig aus dem Wein. Beide entstehen auf ähnliche Art, die Heirat und der Essig, sie sind beide im selben Grad mit ihrem Grundelement verwandt und dennoch können sie sich mit jenem nur schlecht vertragen. Trotz alledem muß sich der Dichter zu einem Lob der Liebe bequemen, mag sie jetzt durch die Ehe gedämpft werden oder ungebunden bleiben. Don Juan I. 122—27 sagt er, die erste leidenschaftliche Liebe sei das Schönste und Süßeste, und was er sich auch an angenehmen und lieblichen Dingen denken mag, nichts kann er schließlich mit diesem einen vergleichen. Es ist eben unvergleichlich. Dieser Fall ist, wie wir bereits wissen, nicht der einzige, bei dem Byron das negative Mittel wählt, um den Wert einer Erscheinung zu messen, doch hat er sich auf nur wenige Beispiele beschränkt. Aber sie alle entbehren nicht eines gewissen Witzes, der darin liegt, daß der Leser vielleicht auf einen Vergleich wartet, daß er sein Vorstellungsvermögen vielleicht schon auf eine kommende Laune des Dichters vorbereitet, die er selbst nacherleben muß. Statt dessen bringt der Dichter die banalsten Dinge, aus denen der Schluß folgt, daß sich mit der oder jener Erscheinung doch nichts messen kann. (D. J. II. 6.)

Die Gestalt Juans hat dem Dichter oft Gelegenheit gegeben, seinen Witz an ihr spielen zu lassen, so auch im Canto II. 17, als sich der arme Juan auf dem Meer befindet. Vor Heimweh und Trennungsschmerz weint er, daß seine salzigen Tränen in das Meer fallen. Da drängt sich Byron ein sonderbarer Vergleich auf, er zitiert die Stelle aus Hamlet, wo die Königin Rosen auf das Grab der Ophelia streut mit den Worten:

Sweet to the sweet.

Der Vergleich wirkt deshalb komisch, fast absurd, weil Byron das Zitat in ironischem Ton genau für das Gegenteil von etwas Süßem angewendet hat. Dann wirkt auch schon die Vorstellung der ins Meer fallenden Tränen komisch. Der Witz aber liegt entschieden in der ironischen Verwertung eines so geläufigen Zitats, das doch ein gewisses Maß von Pathos enthält und im Hamlet sehr ernst stimmt, das aber auf die Verhältnisse im Don Juan übertragen unbedingt lächerlich wirken muß.

Einen gelungenen Vergleich bietet auch D. J. IX. 44, als Juan mit seiner Siegesbotschaft vor der Kaiserin steht. Byron vergleicht nämlich den glänzend ausschauenden Jüngling mit Amor, der als Artillerieleutnant verkleidet ist und führt diesen Vergleich dann im einzelnen aus. (Stanze 45.)

Einen witzigen und doch nicht prägnanten Vergleich hat Byron der Kampf um die Festung Ismael, bei dem so viele Menschen unschuldigerweise ihr Leben lassen mußten, abgelockt, wenn er D. J. VII. 26 sagt:

The Russian batteries were incomplete,
Because they were constructed in a hurry;
Thus the same cause which makes a verse want feet,
And throws a cloud o'er Longman and John Murray,
When the sale of new books is not so fleet
As they who print them think is necessary,

May likewise put off for a time what story
Sometimes calls „Murder“, and at others „Glory“.

Zwar stimmt die Behauptung, als seien die in Eile geschriebenen Verse geringwertiger, nicht ganz, denn gerade Byron war einer von jenen, die ihre Gedanken rasch zu Papier brachten und die erste Form nur wenig überarbeiteten. Meist schrieb er seine Gedanken in einem Fluß nieder und ließ sie auch so stehen. Daß er damit dem Absatz seiner Werke eine Hemmung verursacht habe, kann er aber nicht von sich behaupten.

Eine recht drastische Parallele zieht Byron in D. J. V. 66, wo Juan und sein Leidensgenosse durch die überall mit den kostbarsten Teppichen belegten Gemächer des Harems geführt werden:

The black, however, without hardly deigning
A glance at that which wrapped the slaves in wonder,
Trampled what they scarce trod for fear of staining,
As if the milky way their feet was under
With all its stars; . . .

Dieser Vergleich ist sehr originell, denn der Gedanke, die Milchstraße als Gehweg zu benützen, ist durchaus absurd.

Satirischer Vergleich.

Es ist zwar nicht immer möglich, streng zu scheiden zwischen reinkomischen und satirischen Vergleichen, denn gerade der Vergleich, der sich mit einer bestimmten Person beschäftigt, ist fast immer etwas satirisch angehaucht, natürlich nicht so stark, daß die Satire unverhüllt hervortritt. In den meisten Fällen können wir jedoch genau bestimmen, ob in einem Vergleich reine oder gemischte Komik vorliegt. Die satirischen Vergleiche bewegen sich auf denselben Gebieten wie die reinkomischen. Natürlich ist es, daß hier die dem Dichter unsympathischen Personen ihre Hiebe abbekommen, so der arme Southey, wenn

Byron D. J. III. 80 sagt: der Sänger, der bei dem Gelage in Lambros Palast seine Lieder vorträgt, könne so stark lügen, als sei er Poeta laureatus. Gerade kein glänzendes Zeugnis für den Hofdichter.

Byron, der Verfechter der Freiheitsidee, muß es ganz besonders als verurteilenswert empfinden, wenn ein Mensch seiner Überzeugung wegen von anderen geknechtet wird. Aber auch gegen jede andere Art von Tyrannei wendet sich sein nach Unabhängigkeit strebender Sinn. Darum sind folgende zwei Vergleiche aus Byrons Geist heraus ganz verständlich, D. J. VIII. 108: Der alte Türke hat in dem großen Sturm mit seinen fünf Söhnen sein Haus verteidigt. Als ihm aber einer nach dem andern weggeschossen wird, wächst seine Wut zur Verzweiflung:

> And spite of Johnson and of Juan, who
> Expended all their Eastern phraseology
> In begging him, for God's sake, just to show
> So much less fight as might form an apology
> For them in saving such a desperate foe —
> He hewed away, like Doctors of Theology
> When they dispute with sceptics; and with curses
> Struck at his friends, as babies beat their nurses.

Wenn der Dichter gegen die kirchliche Orthodoxie und Demagogie einen Hieb führen kann, tut er es mit besonderem Wohlgefallen. Ein anderes Beispiel ist zwar äußerlich auf russische Verhältnisse zugeschnitten, doch ist es im Sinne des Dichters allgemein gegen jede Art von Despotismus gemünzt, D. J. XIII. 23:

> . . . — Henry rid
> Well, like most Englishmen, and loved the races:
> And Juan, like a true-born Andalusian,
> Could back a horse, as Despots ride a Russian.

Auch gegen die Frau hat Byron wieder einige Vergleiche gerichtet, sowohl gegen ihr Äußeres als auch gegen ihren Charakter (D. J. XV. 6). Das ganze Streben

der Frau ist auf den Effekt berechnet, sie muß sich so kleiden und geben, daß sie damit bei der Männerwelt Erfolg hat. Leider müssen sie aber oft mit künstlichen Mitteln nachhelfen, um zu einer Schönheit zu gelangen. Deshalb ist es nicht zu verwundern, wenn so manche dieser Schönen bei Tage nicht so reizend ist, sie hält es eben mit den Sternen (D. J. II. 152),

. . . — for night
Shows stars and women in a better light.

Einen etwas schwächeren Angriff unternimmt Byron, wenn er eine Tugend des Weibes, die Treue, beleuchtet. Nicht für jede Frau ist es ein Leichtes, ihrem Gatten stets treu zur Seite zu stehen, denn mitunter gibt ihr der Gatte selbst den Grund dazu, aber fast immer liegt die Ursache doch bei der Frau. Darum zieht der Dichter in D. J. VIII. 27 einen Vergleich zwischen dem Soldaten, der in der Hitze des Gefechts die Fühlung mit den Kameraden verloren hat, weil ihn sein Eifer immer weiter in den Feind hineintreibt, bis er schließlich allein ohne Schutz dasteht, und der Frau — möge sie die keuscheste sein —, die schon im ersten Jahr ihrer Ehe sich durch irgend einen unglücklichen Zufall von der Seite des Gatten drängen läßt.

Gar schlecht muß Byron auch über Pall Mall denken, wenn er es mit dem Weg zur Hölle vergleicht. Dieser sei ganz ausgetreten, das Pflaster stark angegriffen, aber nicht von denen, die mit guten Vorsätzen hinabziehen, sondern von jenen mit den bösen Absichten (D. J. VIII. 26).

Wenn wir jetzt einen kurzen Rückblick auf den witzigen Vergleich Byrons werfen, läßt sich leicht erkennen, daß der Dichter in den späteren Dichtungen: Vision of Judgment, Beppo und Don Juan wesentlich besser mit seinem Witz spielt als in den Jugendsatiren, wo er zum Teil den Grundregeln für den Witz nicht ganz entspricht, nämlich: Freiheit in der Verbindung von

witzigen Vorstellungen und vor allem Kürze und Schärfe im sprachlichen Ausdruck. Gerade dieser zweite Punkt gibt einen Maßstab zur Beurteilung des Wertes eines Witzes. Denn ein Witz, der in seinen sprachlichen Mitteln weitschweifig ist, kann leicht auf das witzelnde Subjekt zurückwirken und es zum Gegenstand unfreiwilliger Komik machen[17]). Diese Form des Witzes, der komische Vergleich, ist nun in den Jugenddichtungen Byrons verhältnismäßig selten, während wir in den späteren Werken auf Schritt und Tritt auf sprühenden Witz stoßen. Dann und wann wählt aber auch ein Byron, wie wir gesehen haben, einen Vergleich, der nicht als guter Witz gelten kann. Denn ein Vergleich kann an sich durchaus witzig sein, aber durch starken Gebrauch des Bildes in der Sprache des täglichen Lebens verliert der Witz an Originalität und wirkt deshalb platt, wie z. B. D. J. VIII. 29/30 und die Schilderung von Lady Adelines Charakter D. J. XIII. 36:

> But Adeline was not indifferent : for
> (Now for a common-place!) beneath the snow,
> As a Volcano holds the lava more
> Within — et caetera. Shall I go on? — No!
> . . . . . .

Dieser Vergleich nimmt jedoch gegenüber dem vorhergehenden eine Sonderstellung ein, weil hier der Dichter mit voller Absicht anfangs auf den abgedroschenen Vergleich einging, um ihn dann mitten in der Ausführung abzubrechen, als er scheinbar seines Fehlgriffs gewahr wird. Und hierdurch gewinnt er seine Komik.

Bis jetzt sahen wir, daß beim Witz, besonders beim witzigen Vergleich, alles darauf ankommt, die Geistesfreiheit des Komik erzeugenden Subjekts, seine mit den Vorstellungen spielende Willkür, hervortreten zu lassen. Diese Betonung des Dichterisch-Subjektiven leitet uns zum nächsten Kapitel hinüber.

Objektive und subjektive Komik. § 4.

Verschiedene Arten des Komischen lassen sich am besten verstehen, wenn wir sie mit Rücksicht auf die Bewußtseinshaltung des Komik erzeugenden Subjekts gegenüber dem Dargestellten betrachten. Es kann nämlich das Bewußtsein an der im komischen Gegenstand zutagetretenden Komik beteiligt sein, oder es kann ihr auch ganz fernstehen und gar nichts mit ihr zu tun haben.

Objektive Komik.

Im letzteren Fall, wo das Bewußtsein also ohne Einfluß auf den komischen Verlauf ist, sprechen wir von objektiver Komik. Nun liegen für das Objektiv-Komische zwei Möglichkeiten vor: Entweder weiß der komische Gegenstand (oder mit andern Worten, das Komik erzeugende Subjekt) überhaupt nichts von der Komik, die er hervorbringt, oder es ist möglich, daß er seine Lächerlichkeit wohl kennt, daß aber dieses Wissen für die Komik selbst von keiner Bedeutung ist. Im ersten Fall sprechen wir von der Komik der unfreiwilligen, im andern von der freiwilligen Art (Volkelt S. 433 ff.). Ein Beispiel für unfreiwillige Komik bietet uns Byrons Don Juan VI. 47 ff., der Wettstreit der Haremsmädchen um die Erlaubnis, die neue Gefährtin (Juan) als Schlafgenossin zu sich nehmen zu dürfen. Sie wissen ja nicht, wie verfehlt ihr Wunsch ist, sie können nicht ahnen, daß unter der Maske der Freundin ein Mann steckt, und darin liegt die Komik [18]). Auf der andern Seite bietet hier gerade die Gestalt Juans ein Beispiel für Freiwillig-Komisches, da er die peinliche Situation, in die er durch seine Verkleidung geraten ist, genau kennt, doch hat seine Kenntnis von der Komik in diesem Fall keinen Einfluß auf den komischen Verlauf.

Naive Komik.

Eine Zwischenstufe von Objektiv-Komischem der freiwilligen und unfreiwilligen Art stellt das Naiv-Komische dar [19]). Als naiv ist hier aufzufassen das unentwickelte

Bewußtsein gegenüber dem entwickelten, die unbeeinflußte, urwüchsige Natur im Gegensatz zum verfeinerten, durch die Kultur oder Überkultur gebildeten Geist. Auf jeden Fall kommt es auf den Gegensatz zwischen dem weltmännisch geschulten und dem im Weltgetriebe, im Umgang mit der Welt unerfahrenen Menschen an, und dieser Gegensatz in die Komik hinein versetzt schafft uns das Naiv-Komische. Selbst wenn dieser Kontrast in der komischen Darstellung nicht tatsächlich zum Ausdruck kommt, wenn z. B. eine Person, die sich durch ihr Reden oder Handeln als naiv kennzeichnet, im Kreise von ihresgleichen glaubt, den Anspruch auf einen erfahrenen und durch Bildung geschulten Geist machen zu können (vergl. Don Juan VI. 44, auch S. 45), selbst dann können wir von naiver Komik sprechen, weil der nicht naive Betrachter sich selbst als Maßstab nehmen und so den Kontrast doch herausfühlen wird. Byron hat in seinen naiv-komischen Darstellungen besonders die naive Denkungsart der Frau zum Gegenstand genommen. Wenn er dabei noch andere als rein ästhetische Absichten verfolgt, z. B. eine Satire auf irgend eine Gesellschaftsklasse oder bestimmte Personen derselben, die trotz ihres verfeinerten Geistes nicht von einer gewissen Beschränktheit und Rückständigkeit freigekommen sind, so kommt diese Nebenabsicht des Dichters hier nicht in Betracht. Manche Gestalten aus Byrons Dichtungen zeigen zwar ein gewisses Maß von Weltgewandtheit im Denken und Handeln, lassen aber doch auf der andern Seite aus verschiedenen psychologischen Zügen, die der Dichter in seine Darstellung mit eingeflochten hat, erkennen, daß in ihrem Denken und Fühlen noch manches von der allgemeinen Bildung und Schulung des Geistes unberührt geblieben ist. Daß Byron gerade bei der Frau dieses Doppelwesen hervorhebt, ist seiner Lust und Freude an der Satire zuzuschreiben und der Tatsache, daß das Aufeinanderstoßen solcher grundsätz-

licher Verschiedenheiten sich zur Komik ausgezeichnet eignet. Diese Art der Komik an der sonst gebildeten Frau der Gesellschaft zu zeigen ist für den Dichter ganz natürlich, da ja Beppo und Don Juan, die hierfür in Betracht kommen, in den oberen Gesellschaftskreisen spielen. Einen Zug im Wesen der Frau, besonders der Südländerin, hat Byron gern zur komischen Beleuchtung herausgegriffen, nämlich die für nordländische Begriffe laxe Auffassung von Ehe und Liebe. Man nimmt es im Süden mit der Ehe nicht so genau, ein kleiner Ehebruch ist in beschränktem Maß gestattet, vorausgesetzt, daß der hintergangene Teil nichts dagegen einzuwenden hat. Im allgemeinen jedoch wird der bescheidene Ehebruch als konventionelles Übel geduldet. Der Grund zu dieser weitherzigen Anschauung über Ehe liegt hauptsächlich in der natürlich-ungezwungenen Gemütshaltung, die dem Südländer in diesen Dingen eigen ist, und die dem Kind des Nordens oft anstößig oder sogar skandalös vorkommen. Im Don Juan I bietet uns Julia ein Beispiel für eine solche Frau. Sie ist tugendhaft, obwohl ihr Gatte fünfzig Jahre zählt und sie schon genug Gelegenheit gehabt hätte, diesem Gatten die Treue zu brechen, ohne daß sie es tat, worauf sie sehr stolz ist. Aber Juan gegenüber verliert sie ihre Widerstandskraft, sie gibt sich ihm ganz hin, wie ihr Herz es verlangt. Diese Liebesepisode, die durch die Abwesenheit des Gatten noch begünstigt wird, wirkt auf den Leser wie ein Idyll voll unverfälschter Natürlichkeit, als sie plötzlich durch den rächenden Alfonso gestört wird, der das Liebespaar in der Nacht überrascht. Doch Julia hat sich sofort in die veränderte Lage gefunden, und im nächsten Augenblick hören wir sie schon als gewiegte Komödiantin ihrem Gatten eine Strafpredigt halten, in der sie mit einer unglaublichen Unverfrorenheit ihre Unschuld und seine Rohheit dartut. Wo diametrale Gegensätze wie hier so drastisch aufeinanderstoßen, wo

die Heuchelei sogar mit einem solch schwungvollen Pathos und genau berechneter Pose aufgetragen wird, muß dieses Zusammentreffen komisch wirken. Einen ähnlichen Charakter wie Julia zeigt im Beppo Laura bei der Rückkehr ihres verschollen gewesenen Gatten, nur mit dem Unterschied, daß hier die Naivität noch viel stärker ausgeprägt ist. In ihrer Strafpredigt überstürzt sie sich mit Fragen und leichten Vorwürfen wegen des langen Fernbleibens. Die Sprunghaftigkeit ihrer Vorstellungsverbindung steht in direktem Gegensatz zu ihrem sonstigen Auftreten als Dame der großen Welt, und ihre Fragen hätten aus dem Mund eines Kindes schließlich ganz natürlich geklungen, von einer Frau von Bildung sollte man ein solch naives Wesen nicht erwarten: Beppo 91—93.

St. 92. And are you really, truly, now a Turk?
With any other women did you wive?
Is't true they use their fingers for a fork?
Well, that's the prettiest Shawl—as I'm alive!
You'll give it me? They say you eat no pork.
And how so many years did you contrive
To—Bless me! did I ever? No, I never
Saw a man grown so yellow! How's your liver?

Wenn Byron den Schöngeistern und Blaustrümpfen einen kleinen Hieb versetzen kann, tut er es mit Freuden. Daß es wirklich gelehrte und feingebildete Damen unter ihnen gibt, ist außer Zweifel. Gegen sie hat Byron wohl nie seine Satire gewendet, und wenn er in den „English Bards“ [20]) den Anlauf dazu genommen hat, hat er es später bereut. Mit den bitteren Satiren gegen Lady Byron bekämpft er auch nicht das Prinzip der Blaustrümpfe, denn man darf nicht vergessen, daß sie lediglich den Ausfluß des gereizten Verhältnisses der beiden Ehegatten bedeuten. Die eigentliche Zielscheibe für Byrons Witz bilden diejenigen Blues, die trotz gesellschaftlichem Schliff und Gelehrsamkeit in manchen Dingen eine kind-

liche Unwissenheit und Unerfahrenheit an den Tag legen, was natürlich mit ihrem sonstigen Ruf in komischem Widerspruch steht.[21]) Der Held Juan selbst ist nicht ganz frei von dieser Mischung. Er ist zwar durchaus ein welterfahrener, gebildeter und wohlerzogener junger Mann und deshalb für diese Art der Komik nicht geschaffen. Dennoch bricht hin und wieder durch die Gewandtheit des gebildeten Geistes eine Einfalt und Beschränktheit der Anschauung, die einen komischen Kontrast auslösen muß. So wundert er sich, daß sein Leidensgefährte Johnson mit seinen 30 Jahren schon drei Frauen gehabt habe, denkt aber dicht daran, daß er selbst kaum 20 Jahre alt schon zwei recht bedeutende Liebesabenteuer hinter sich hat. D. J. V. 20. Ein rein naiver Charakter tritt uns in der Haremssklavin Lolah entgegen (Don Juan VI. 44), die ihrer Freundin Katinka auf deren dumme Frage, wo Spanien liege, eine schulmeisterliche Lektion erteilt:

. . . . . „But where is Spain?“ — Don't ask such stuff,
Nor show your Georgian ignorance — for shame!“
Said Lolah, with an accent rather rough,
To poor Katinka: „Spain's an island near
Morocco, betwixt Egypt and Tangier“ (vergl. S. 42).

Diese Mädchen sind überhaupt etwas in ihrem Gedankenkreis beschränkt, ganz weltunerfahren und ungebildet, sodaß ihre Unkenntnis nicht weiter verwundert. Aber daß Lolah, die einmal etwas Richtiges gehört, aber nicht recht behalten hat, sich in ihrer Einfalt darauf versteift, und dieses falsche Wissen mit dem Bewußtsein der Überlegenheit vorträgt, stellt den ganzen Verlauf in ein komisch-zersetzendes Licht. Wenn also hier die Naivität sich komisch auflöst, kann der Charakter im übrigen doch vollkommen ernst behandelt sein, ohne einen Zug zu verraten, der nach komischer Zersetzung strebt. Die drei Freundinnen im Harem sind herzensgute Geschöpfe, die die Sympathien des Lesers erringen müssen.

Ein Beispiel für einen durchaus naiv-ernsten Charakter bietet Haidie, Don Juan II. und III.

Situationskomik.

Ein anderes Moment aus der Art des Objektiv-Komischen, gewissermaßen ein Gegenstück zur Charakterkomik, ist die Situationskomik. Byron hat besonders im Don Juan einige Szenen geschildert, die voll von ergötzlicher Komik sind, Szenen, in denen sich das Verkehrte und Widersinnige der Handlung recht drastisch ausdrückt. Ich greife hier aus D. J. I. die Liebesepisode Juans heraus, weil sie zugleich eine längere Entwicklung gibt als andere komische Situationen. Schauplatz ist das Schlafzimmer der Julia im Haus des Alfonso [22]). Um Mitternacht, als schon alles zu Bett ist, kommt Alfonso plötzlich unvermutet nach Hause zurück, um dem Gerücht, das ihm zu Ohren gekommen ist, auf die Spur zu gehen. Die Ereignisse drängen sich in spannender Steigerung: die Liebenden werden aus ihrem Glückstraum gerissen, Juan muß sich zuerst im Bett versteckt halten, während die Freunde Alfonsos und der Hausherr selbst nach dem Frevler suchen. Dann flüchtet er ins Kloset, und als auch hier sein Verbleiben unmöglich geworden ist, muß er fliehen. Aber noch auf dem Hausflur ereilt ihn das Geschick, er wird vom Hausherrn überrannt, es entsteht ein Ringen auf Leben und Tod. Beide wälzen sich am Boden, bis es endlich Juan gelingt, sich loszureißen und das Freie zu gewinnen. Allerdings hat er bei dieser letzten Kraftanstrengung seine ohnedies schon dürftige Kleidung ganz verloren, doch die Nacht war seine Beschützerin auf der Flucht. So erreicht diese überaus komische Situation am Schluß noch ihren Höhepunkt in dem stark burlesken Ausklang des Liebesromans. Widerrechtlichkeit, Verkehrtheit und Unsinn häufen sich hier, um die Komik möglichst vollkommen zu gestalten und zwar in der dem Dichter zusagenden burlesken Darstellung. Ähnlich wie diese ist

auch die Szene im Harem mit derber Komik geschildert, sodaß sie dieser nicht viel nachsteht. Die komischen Konflikte der derb-komischen Situationen liegen alle in den widersinnigen Handlungen der den Verlauf gestaltenden Personen begründet; eine Intrige, wie dies im Lustspiel der Fall sein kann, kommt hier nicht in Betracht, sodaß die Objektivität und Unfreiwilligkeit der Komik umso klarer einleuchtet.

Charakterkomik.

Auf Charakterkomik hier näher einzugehen verlohnt sich nicht der Mühe, da sich in den Dichtungen Byrons keine echt komischen Charaktere finden lassen, Personen mit einem charakteristischen Zug, der in seiner ganzen Lächerlichkeit und Haltlosigkeit dargestellt wäre. Byron hat überhaupt keine klaren Charaktere gezeichnet, dazu hat er vielleicht nicht die Geduld besessen. Es entsprach vielmehr seiner Neigung zur Romantik, nur dann und wann mit ein paar Strichen den Leser über die psychologische Beschaffenheit seiner Figuren aufzuklären [23]). Nur in einem Fall ließe sich die Bezeichnung Charakterkomik anwenden, nämlich in Bezug auf die naiven Haremssklavinnen, doch ist die Komik auch hier sehr bescheiden. Denn wir wissen zwar, daß diese Mädchen in ihrem Denken und Fühlen, in ihrem Verkehr mit den Mitmenschen immer von ihrer Naivität beherrscht sind, aber die wenigen Beweise einer Komik der naiven Art, die sie uns geben, genügen nicht, um uns von einer Charakterkomik sprechen zu lassen. Wir haben ja bereits festgestellt, daß ein komischer Verlauf, sei er von kurzer oder längerer Dauer, der irgend eine Seite der Naivität beleuchtet, nicht kurzerhand die Bezeichnung: naive Komik, allgemein zuläßt, weil damit das Naive in seiner Gesamtheit als zur Komik gehörend aufgefaßt werden könnte, und das war gerade bei unseren Beispielen nicht der Fall. Ebensowenig ist der Schluß von diesem einzelnen Charakterzug eines Menschen,

der einen Einschlag ins Komische zeigt, auf einen komischen Charakter überhaupt zulässig. Von einem solchen verlangt man doch eine so starke Ausprägung des speziellen Charakterzuges, daß er die andern überragt, sie nahezu unterdrückt, sodaß er allein als der Charakter des betreffenden Wesens erscheint. Da aber Byron keine so leidenschaftlichen Charaktere geschaffen hat, deren Leidenschaft zur komischen Seite neigt, kennen wir bei ihm auch keine Charakterkomik.

Subjektive Komik.

Den direkten Gegensatz zum Objektiv-Komischen bildet das Subjektiv-Komische [24]). Haben wir dort gesehen, daß der komische Vorgang entweder gar nicht oder doch nur teilweise unter dem Mitwissen des komischen Gegenstandes (oder des Komik erzeugenden Subjekts) zustande kam, so ist hier die Bewußtseinshaltung desselben genau bestimmt. Zur subjektiven Komik gehört unbedingt, daß sich der in der Komik Spielende über den komischen Gegenstand stellt, er muß mit seinen eigenen Vorstellungen spielen, und dazu ist notwendig, daß er frei, willkürlich darüber verfügt. Subjektiv-Komisches muß also aus dem Geist, aus dem Vorstellungsbereich (in unserem Fall) des Dichters heraus verstanden werden. Damit ist zugleich darauf hingewiesen, daß es im Subjektiv-Komischen lediglich auf die Komik der Vorstellungen und Vorstellungsverknüpfungen ankommt, daß sich der Prozeß der komischen Steigerung und des Umschlages ins Nichts auf dem Gebiet der Vorstellungen bewegen muß. Zur Unterscheidung nach objektiver und subjektiver Komik müssen wir aber streng denselben Standpunkt festhalten auf beiden Gebieten, nämlich den des Beschauers. Denn vom Dichter aus gesehen gibt es ja überhaupt keine objektive Komik, für ihn ist alles subjektiv. Der Beschauer aber fühlt aus einem komischen Verlauf heraus, wo der Dichter seine eigensten Gedanken hat spielen lassen, und wo er rein objektiv eine komische Darstellung gegeben hat.

Das Wesen der subjektiven Komik zeigt sich im Witz [25]) und im Humor, bei Byron in ausgeprägtem Maße in der Satire [26]).

Der Humor.

§ 5. Als Teil des Subjektiv-Komischen bildet der Humor gewissermaßen eine Fortsetzung zum vorhergehenden Kapitel, das mit einem Hinweis auf die subjektive Komik die Überleitung gab. Über den Humor [27]) hier einiges zu sagen ist nicht unangebracht bei der zweifelhaften Stellung, die diese ästhetische Gattung in Byrons Dichtungen einnimmt.

Es wäre verfehlt, bei jedem Dichter, der mit komischen Auflösungen spielt, auch gleichzeitig einen Humor vorauszusetzen. Denn ein Dichter kann sehr wohl eine Erscheinung in der Komik der objektiven oder subjektiven Art auflösen, ohne daß er dabei andere Gefühle hegte als die Lust am Aufdecken und Brandmarken von Fehlern und Gebrechen, sei es auf reinkomische oder satirische Art. Zum Humor gehört aber von vornherein eine andere Gemütslage als bei jedem andern Zweig der subjektiven Komik. Der Humorist muß erleben oder erlebt haben, er darf dem Weltgetriebe nicht scheu oder gar fremd gegenüberstehen, sondern, so wie er selbst mitten im Leben wurzelt, muß er auch seine Gegenstände aus dem Leben herausholen. Er hat aber auch Verständnis für die Leiden und Schwächen des Menschen, denn er hat die Schattenseiten des Daseins selbst kennen gelernt. Dadurch aber hat er sich darüber erheben können, sein Blick wird milder, wenn er auf dieses Treiben auf Erden schaut; er grollt dem Schicksal nicht mehr, sondern eine heitere Stimmung breitet sich in seinem Innern aus, die sich zugleich in Mitgefühl und Mitleid für die geplagten Menschen äußert. Als Vorbild für einen Humoristen können wir uns Dickens denken, der mit seinen Figuren sich so eins fühlte und mit ihnen verwachsen

war, daß er ganz in ihrem Wesen lebte und von den Gedanken der Roman-Figur, die ihn gerade am meisten beschäftigte, sich selbst beherrschen ließ. Ein solch teilnahmvolles Sichhingeben und Mitfühlen ist aber für Byron ausgeschlossen, denn im letzten Grunde ist er immer Egoist.

Es handelt sich also beim Humor um eine das ganze Wesen eines Menschen beherrschende Stimmung, eine Weltanschauung. Versuchen wir nun Byrons Gemütslage daraufhin zu bestimmen. Den ersten Beleg für eine die ganze Dichtung durchziehende Grundstimmung finden wir im „Childe Harold“, aus dem ein allgemein weltschmerzlicher Ton spricht. Diese Gemütslage ist in Byrons innerem und äußerem Leben wohl begründet. Ein empfindsames und leicht erregbares Wesen war ihm angeboren, ein Erbgut der Familie Byron. Dazu traten nun verschiedene Erscheinungen, die nicht geeignet waren, die Neigung zum schmerzlichen Trübsinn zu vertreiben und eine heitere Stimmung in ihm zu wecken, vor allem die lieblose Behandlung und das Mißverstehen von Seiten der Mutter; ferner sein Fußleiden, dann die Trennung von seiner Stiefschwester Augusta, die sein Wesen ganz verstand, und zu der er sich deshalb auch stets hingezogen fühlte; schließlich seine unglückliche Liebe zu Mary Chaworth. So regte sich in dem jungen Byron eine Stimmung, die ihn forttrieb aus der Gemeinschaft der Menschen, zum mindesten fort von dem Boden Englands, wo er so wenig Verständnis und Entgegenkommen fand. So begab er sich auf seine erste Reise, die Childe Harold-Reise. Auch nach seiner Rückkehr warteten seiner viele Widerwärtigkeiten und traurige Ereignisse: der Tod der Mutter, mit der er während der Reise trotz allem in einem fleißigen Briefwechsel gestanden hatte, der Tod von Schulfreunden und schließlich seine schlechte Vermögenslage. Die widerlichsten Erfahrungen und eine tiefgefühlte Bitterkeit brachte ihm wohl die kurze Ehe mit Anne Milbanke,

zusammen mit der wieder stärker erwachten Leidenschaft für Mary. Infolgedessen griff Byron gern ein zweitesmal zum Wanderstab und verließ England, um es nie wieder zu sehen. Bis jetzt, also zu Beginn der zweiten Reise, finden wir noch immer keinen bedeutenden Wandel in seinem Wesen; der 3. und 4. Gesang des Childe Harold, die 6 bis 8 Jahre nach den beiden ersten entstanden, tragen noch immer jenes weltschmerzliche Gepräge. Nach dem Aufenthalt am Genfer See aber beginnt diese Stimmung merklich zu verblassen. Von Genf weg wandte sich Byron nach Venedig, der Verkörperung der Lebenslust und Lebensfreudigkeit, wo Leichtsinn und Liebe als Regel gelten. Byron war nun durchaus nicht der abgeschlossene sittenstrenge Mensch, wie sein Weltschmerz bis jetzt den Eindruck erweckt; sein ausschweifendes Leben in London und auf Newstead Abbey beweisen dies genügend, auch hat er im Childe Harold I. 2. darauf angespielt. Er bedurfte also bloß der Anregung und der Ablenkung von seinen trüben Gedanken, um wieder die andere, heitere Seite seiner Natur aufkommen zu lassen. Dazu war in dem sonnigen Italien die Gelegenheit in weitem Maße gegeben. So sehen wir ihn sich rasch in die Verhältnisse und die Bevölkerung einleben, er genoß das freie Leben des Südens in vollen Zügen, hielt sich auch von dem niedersten sinnlichen Treiben nicht zurück, bis ihn die reine Leidenschaft der jungen Teresa Guiccioli aus dem Sumpf rettete. Dieses planlose Leben in den Tag hinein war schließlich nicht ohne Einfluß auf die Gemütsstimmung des Dichters geblieben. Er erholte sich von seinem Pessimismus, der ihn nicht zuletzt in die Welt hinaus, unter die Menschen getrieben hatte; allmählich erwachte in ihm die rechte Lust am Leben, die Freude am Dasein. Das ist der Grundton, der den Beppo und Don Juan durchzieht. Beide spiegeln naturgetreu die heitere, ausgelassene Stimmung des Dichters wieder, in ihrer Launenhaftigkeit bald

da, bald dort Hiebe austeilend, oft in scherzendem Ton, oft in bitterer Satire. Nun finden wir aber gerade im Don Juan Beweise dafür, daß dieser Pessimismus doch nicht ganz geschwunden ist, daß Byron es noch nicht gelernt hat, sich mit erhabenem Lächeln über das Weltgetriebe zu stellen. Er wurzelt noch zu tief in den Leidenschaften und Affekten der Welt, um sich ganz davon losreißen und überlegen damit spielen zu können. Ein treffendes Beispiel hierfür ist die ernste Betrachtung, die er im Don Juan VIII. an die Erstürmung und Zerstörung der Stadt Ismael knüpft. Dieses traurige Ereignis erinnert ihn an alle die berühmten alten Städte, die Zentren des Wissens und der Kultur, die Zeugen menschlicher Größe und menschlichen Könnens, die aber alle ins Nichts hinabgesunken sind, Stanze 60:

The town was entered. Oh Eternity!
„God made the country, and man made the town",
So Cowper says — and I begin to be
Of his opinion, when I see cast down
Rome — Babylon — Tyre — Carthage — Nineveh.
All walls men know, and many never known;
And pondering on the present and the past,
To deem the woods shall be our home at last.

Es wird ihm weh ums Herz bei dem Gedanken, daß alles Erhabene und Große, was der Mensch sich geschaffen, in der Zeiten Lauf keinen Bestand hat, sondern den Weg alles Irdischen gehen muß. Drum, wozu auch in solchen Stätten wohnen, die uns doch stets nur an das menschliche Vergehen mahnen! Hinaus in den freien Wald in die Natur, das ist Gottes Schöpfung, die kann nicht vergehen, die muß bleiben. Damit predigt Byron offen die Weltflucht und verherrlicht Rousseaus: Retournons à la nature! Freiheit und Unabhängigkeit sind die Ideale, die Byron immer vertreten hat, und denen er nie untreu geworden ist, sondern die ihn mit Energie und Taten-

freudigkeit stets für die Sache der Unterdrückten Partei ergreifen ließen (Vergl. D. J. IX. 25).

Lebensbejahung auf der einen, Weltflucht auf der andern Seite sind die entgegengesetzten Pole in Byrons Gemüt. In D. J. III. 1 und 2 verfällt der Dichter in einen ganz elegischen Ton, wenn er den Auftakt singt zu dem tragischen Ende des Liebesidylls zwischen Juan und Haidie. So köstlich es ist zu lieben und geliebt zu werden, so verhängnisvoll ist es auch:

. . . . . .

As those who dote on odours pluck the flowers,
And place them on their breast — but place to die —
Thus the frail beings we would fondly cherish
Are laid within our bosoms but to perish.

Und nun zur andern Seite von Byrons Wesen, zur Lebensfreude und Weltbejahung. Seine Lustigkeit und Ausgelassenheit hat oft den Beigeschmack des Erzwungenen, des Unnatürlichen, sie klingt nicht echt. Oftmals hört man nur ein hartes, bitteres Lachen aus der fröhlichen Darstellung heraus. Dies und der andere Umstand, daß in den großen Epen Beppo und Don Juan die Weltbejahung stets mit der Weltverleugnung abwechselt, geben der Vermutung Recht, daß Byron gar keinen Humor (im echten Sinn) besitzt, oder mindestens sich noch nicht zu dem Standpunkt des wahren Humoristen emporgerungen hat. Dennoch ist bei Byron der Wandel vom reinen Pessimismus zu dem Gemisch von Pessimismus und Optimismus als fortschrittliche Entwicklung in der Richtung auf den Humor hin zu betrachten, und es ist leicht möglich, daß sich Byron schließlich noch den Namen eines echten Humoristen errungen hätte, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre.

Seine Lebensbejahung tritt in der Neigung zum Epikuräismus, der Lust am Essen und Trinken, unverkennbar

zu Tage (V. 49. XV. 63 ff. aus D. J.). Deshalb hatte er auch für die kleine Schwäche seiner Landsleute, Fleischspeisen allem andern vorzuziehen, ein verständnisvolles Lächeln (D. J. II. 67). Auch einen guten Tropfen verschmähte er nicht (D. J. II 178—80), und wenn er des guten einmal zuviel getan hatte, so wußte er ein sicheres Heilmittel, das jedermann in der gleichen Lage zu empfehlen ist, Sodawasser mit einem Tropfen Rheinwein. Und warum sollte er sich nicht auch dem heiteren Genuß hingeben, ist er doch oft das einzige Mittel, um quälende Gedanken zu vertreiben (D. J. IV. 24 f.). Weib und Wein, oder in den weniger angenehmen Folgen des Genusses dieser beiden ausgedrückt: Herzweh und Kopfweh. Aber wozu sich darum kümmern? Beide gelten gewissermaßen als Steuern auf die Lustbarkeit, und es ist doch viel vernünftiger, eine kleine Abgabe zu entrichten als überhaupt auf das Genießen zu verzichten.

Wenn nun ein Humorist wie z. B. Dickens sich über Selbstvorwürfe wegen eines solchen leichten Lebens hinwegsetzte, aber den bestimmten Vorsatz faßte, in späteren Jahren sparsam und moralisch zu werden, sich in der Öffentlichkeit zu Nutz und Frommen seiner Mitmenschen zu betätigen, vielleicht auch Politik zu treiben oder soziale Gedanken zu verbreiten, dann hätte dies alles den Schein der Wahrheit, Echtheit, vielleicht sogar noch etwas mehr. Wenn aber ein Byron solche Töne anschlägt (D. J. XII. 7 ff.), so tut er dies aus bloßer Bosheit, es ist eine beißende Ironie, aber an Humor erinnert dies bei ihm nicht. Die Satire ist sogar offensichtlich, wo er (XII. 14) Walter Scotts Behauptung, daß die Welt von der Liebe regiert werde, durch Malthus' Aussage entkräftigt, der das Geld für die treibende Kraft erklärt.

Dennoch ist ein leiser Anklang an Humor bei unserm Dichter nicht zu verkennen, der uns zum Teil in den zahllosen Parenthesen entgegenlacht, wo Byron in bald mehr,

bald weniger scherzendem Ton seinen Witz spielen läßt. In den Abschweifungen, den „digressions", finden wir meist schon eine gefestigtere Anschauung, teils ernster, teils komischer Natur, im letzteren Fall fast durchweg satirisch. So bieten uns die Eingangsstanzen in D. J. X. einen Beweis für die heitere, zum Teil komische Laune des Dichters. Interessant sind sie deshalb, weil wir darin über die psychologische Ursache der zeitweilig übersprudelnden Laune des Dichters Aufschluß erhalten, D. J. X. 3:

> And wherefore this exordium? — Why, just now,
> In taking up this paltry sheet of paper,
> My bosom underwent a glorious glow,
> And my internal spirit cut a caper:
> . . . . . .

Dies ist wieder ein deutlicher Beweis dafür, daß die Fröhlichkeit und ausgelassene Stimmung des Dichters nicht echt sein kann, weil sie nicht von Dauer ist. Was aus solchen augenblicklichen Anwandlungen mit Sicherheit herauszulesen ist, ist, wie schon erwähnt, der Epikuräismus, die Freude am Genießen (D. J. X. 9). Das sind aber Gedanken, die mit dem immer wiederkehrenden Unlustempfinden über das Dasein einen sonderbaren Widerspruch bilden. Diese Tatsache beweist eben das Vorhandensein zweier verschiedener Strömungen in des Dichters Seele, die fortgesetzt gegen einander ankämpfen und die unter dem Einfluß der jeweiligen Stimmung nach der einen oder der anderen Seite hin stärker werden.

Eine wichtige Rolle spielt im Humor der Pessimismus. Der Humorist ist in gewissem Sinn immer Pessimist, da sich sein Idealismus aus der pessimistischen Weltanschauung heraus entwickelt hat.

Die dem Humor zugrunde liegende Weltanschauung soll nicht nach einem bestimmten Schema geartet sein, denn das würde dem Wesen des Humors widersprechen, das darin besteht, den verschiedensten Richtungen, in

denen sich die Erfahrungen und Gefühle des Lebens bewegen können, Raum zu geben. Der Humor besteht in der Geistesfreiheit, der Willkür des Komik erzeugenden Subjekts. Gewisse Geistesrichtungen sind aber doch für den Humor als Grundlage ungünstig. Es sind dies die ernsten und durchaus nüchternen Weltanschauungen, die mit trockener Moral oder rationellem Forschersinn der Welt gegenübertreten. Solche Eigenschaften lassen einen Aufschwung des geistesfreien Subjekts kaum zu, am wenigsten ein überlegenes Spiel mit den Werten der Welt.[28]) Einer Voraussetzung also muß die dem Humor zugehörende Weltauffassung genügen: sie darf die Geistesfreiheit und charakteristische Eigenart des Subjekts nicht unterdrücken.

Für den Pessimisten aber ist es nicht ausgeschlossen, daß er Verständnis hat für die Fehler und Schwächen der Menschen, und durch sein Bestreben, den bedauernswerten Mitmenschen, die in Irrtümern und Widerwärtigkeiten gefangen sind, helfend beizustehen, zeigt er andererseits wieder den reinsten Optimismus. Dieses heitere Sicherheben über den Jammer der Welt wird um so befriedigender für ihn werden, je tiefer er selbst in das Elend hineingeschaut und es empfunden hat. Und Byron hat davon genug empfunden. Dennoch besitzt er den echten Humor nicht. Der echte Humorist gibt seinem Pessimismus nicht offen Ausdruck, vielmehr läßt er nur zwischen den Zeilen lesen, was er schon durchgekämpft hat. Und gerade da, wo er schließlich Grund hätte, in trübe Gedanken zu verfallen, muß ihn seine heitere Laune die Dinge von einem erhabeneren Gesichtspunkt als von dem des Pessimisten betrachten lassen, sein Optimismus muß ihm helfen, den Widerwärtigkeiten des Lebens die guten Seiten abzugewinnen und mit veredelndem Sinn zu behandeln.

Nicht aber mit einem Sichversenken und einer tieferen Auffassung des menschlichen Lebens allein ist es beim

Humor getan, sondern er muß vor allem die Scheinwerte der Welt zur Auflösung in feiner Komik führen, denn der Humorist muß komisch sein.

Schließlich ist es nicht unbedeutend, zu wissen, in welchen Linien sich die Gefühle des Humoristen bewegen, ob die Gefühlshaltung naiver [29]) oder sentimentaler Natur ist. Byrons Humor müßte wohl ausschließlich nach der sentimentalen Seite neigen, was ja in der ganzen Seelenanlage des Dichters zu begreifen ist. Wo der eigentliche Humorist mit einer Freude und gewissen Innerlichkeit erzählt, da hat Byron nur eine suchende, sich quälende Gefühlshaltung, der ein bitterer Zug nicht abzusprechen ist. Und gerade dieses letzte Moment, die Bitterkeit, die sich immer bemerkbar macht, ist der Grund dafür, daß Byron in erster Linie als Satiriker zu betrachten ist, wenn man von der Komik in seinen Werken spricht. Wie seine Satire beschaffen ist, soll das nächste Kapitel zeigen.

Die Satire.

§ 6. Wie bereits bei der Unterscheidung nach formaler und inhaltlicher Komik erwähnt wurde, kann man innerhalb der inhaltlichen Komik wieder scheiden zwischen reiner und gemischter Komik (vergl. S. 37 ff.). Stoffliche Nebenerscheinungen nach der ethischen Seite haben wir schon beim Burlesken und beim Zynisch-Komischen festgestellt, wo das Burleske so ins Derbkomische fällt, daß der Beschauer Ekel oder Grausen empfindet. Eine ähnliche stoffliche Seite hat auch die Satire, doch ist bei ihr der ganze komische Verlauf darauf angelegt, die Erscheinung, die sich uns in ihrer komischen Auflösung darstellt, in unseren Augen nur verächtlich zu machen und eine Kritik negativer Art der vom Dichter gezeichneten Zustände in uns hervorzurufen. Es gibt eben im menschlichen Leben Erscheinungen, die teils von einer geringen

Zahl, teils von der großen Mehrheit der Menschen als schlecht und verurteilenswert empfunden werden. Auf direktem Weg kann man ihnen aber nichts anhaben, das heißt, man kann sie nicht durch Gesetze oder die Regeln der menschlichen Moral ausrotten, weil sie sich vielleicht gerade noch in den Grenzen des Sittlich-Erlaubten halten oder einen Anspruch auf Wert und Berechtigung erheben. Gegen solche Scheinwerte und Wertansprüche anzukämpfen, ist das Hauptwirkungsfeld der Satire. Sie setzt immer an dem Punkt an, wo eine Erscheinung den Anspruch eines Wertes erhebt, macht sie lächerlich und unterbindet ihr damit die Lebensader. Denn eine Erscheinung, die lächerlich gemacht ist, ist in den Augen des Lesers oder Beschauers schon gerichtet. Allerdings kommt hier ein wichtiger Punkt mit in Betracht, der bereits erwähnt wurde: eine Erscheinung kann sowohl für eine große wie eine kleine Zahl von Menschen einen Wertanspruch darstellen. Es braucht also das Urteil über gewisse Zustände nicht Allgemeingut der menschlichen Gesellschaft zu sein. Eine weitere Folgerung ist die, daß der Dichter, der doch in der Satire sein subjektives Empfinden wiedergibt, vielleicht in allzustarker Betonung seiner Subjektivität sich mit den Anschauungen der Allgemeinheit in Widerspruch setzt. Deshalb kann eine Satire sehr oft als Unrecht empfunden werden, wie dies bei Byron z. B. vorkommt, meistens in seinen Ausfällen gegen Southey und die anderen Seedichter.

Die Jugendsatiren, 1809—1812.

Die zeitliche Verschiedenheit der Werke, besonders der Satiren unseres Dichters macht sich sowohl in der Form derselben als auch in ihren Sprachmitteln geltend, und zwar so stark, daß es aus diesem doppelten Grund berechtigt ist, die Jugendsatiren von den späteren zum

komischen Gebiet gehörenden Dichtungen getrennt zu betrachten.

In der Anfangszeit seines dichterischen Schaffens stand Byron ganz unter dem Einfluß des Klassizismus und seiner Vertreter und war in seinen Anschauungen ganz von dieser Richtung beherrscht. Das zeigen deutlich seine kleineren Gedichte ernsten und komischen Inhalts aus der Schul- und Universitätszeit, aber auch die größeren, die den Beginn seiner eigentlichen dichterischen Bedeutung bilden, die Satiren: English Bards and Scotch Reviewers, Hints from Horace, The Curse of Minerva und The Waltz. In den späteren großen Werken hat er sich dagegen vom Klassizismus tatsächlich losgelöst, wenn er auch in der Theorie in einer Art von Konservatismus an dem alten Gegebenen festhielt, besonders an Pope [30]), und diesen immer noch für das klassische Muster eines Dichters ansah. In der Schule wurde Byron vor allen Dingen mit den griechischen und lateinischen Klassikern bekannt gemacht, zu denen er sich sein Leben lang immer hingezogen fühlte: Homer, Euripides, Horaz, Vergil, Katull und andere. Die häufigen Zitate, die er noch in den letzten Gesängen des Don Juan aus diesen Dichtern bringt, zeigen, wie stark er mit ihnen verwachsen war. Hat er doch selbst eine seiner Satiren nach dem Muster von Horazens „Ars poetica" geschrieben und sie nach diesem Dichter benannt, die Hints from Horace. Die englische Literatur seiner eigenen Zeit stand in der Hauptsache unter dem Einfluß Popes, und dieser Mann zog den jungen Byron denn auch mächtig an. Die Beeinflussung durch Pope geht in den ersten zwei Satiren soweit, daß man direkt von einer Abhängigkeit in der Sprache und im Aufbau sprechen kann. Es lassen sich für die English Bards der Essay on Criticism und für die Hints from Horace der dritte Moral Essay zugrunde legen, die Byron in der Gedankengruppierung getreulich wiedergegeben hat. Die Eigenart Popes wie

der klassizistischen Schule überhaupt liegt in dem gekünstelten Stil, der die Dichtkunst mehr zu einem Erzeugnis des Verstandes als des Gefühls macht. Pope ist in erster Linie Sprachkünstler, dann erst Dichter. Was nicht in strenge Form gebracht ist oder gebracht werden kann, ergibt keinen guten dichterischen Gedanken, kein gutes Gedicht. Dieselben Grundsätze hat Boileau vertreten, der für Pope vorbildlich war, denn auch für ihn gilt, daß die Form ein getreues Abbild des Gedankens sein muß; einfacher Gedanke und klarer nüchterner Ausdruck müssen sich entsprechen. Soweit über den Stil des Klassizismus, den Byron in den Jugendsatiren pflegte, dem er aber doch auch von seiner Eigenart aufprägte, sodaß diese ersten Gedichte etwas höher stehn als bloße Nachahmungen. Die Form hat Byron ganz von den Klassizisten übernommen, wir finden das heroische Reimpaar Popes in den Satiren von den English Bards bis zum Waltz und später sogar noch in The Age of Bronze. Das eine Etwas aber, das unsern Dichter nicht zum blinden Nachahmer werden ließ, ist seine schwungvolle Sprache, sein Temperament, das aus jeder Zeile spricht und den großen Dichter verrät.

Literarische Satire.

Es ist angebracht, hier die English Bards und die Hints from Horace für sich zu betrachten, weil sie als literarische Satiren zu einer besonderen Gattung gehören. Die Entstehungsursache der English Bards ist ja bekannt, ebenso die eigentlichen Anfänge dieses Gedichts. Obwohl sich nun Byrons Empörung seit jener Kritik in dem Jahr bis zur Veröffentlichung der English Bards gelegt hatte, blieb dennoch genug Bitterkeit in ihm zurück, die ihm die teilweise beißende Satire eingab. Vor allem galt es den Kritikern für die Art, wie sie ihm mitgespielt hatten, heimzuzahlen, denn er hielt die ganze Rezension für schlecht und gehässig, weil sie vor dem Talisman des Adelstitels

nicht Halt machte, sondern den Minderjährigen auch persönlich angriff. Dies war also der erste Punkt, um den er die British Bards erweitern mußte, das andere, die Kritik der zeitgenössischen Dichter und literarischen Kreise, konnte er stehen lassen oder brauchte es höchstens reicher auszugestalten. Es gab Dichter genug, die ihm unsympathisch waren, teils durch eigene Lektüre, teils durch fremdes Urteil, und gegen diese zog er mit schweren Waffen zu Felde. Doch mit dem bloßen Verneinen und Verurteilen ist es nicht getan, die Welt verlangt auch ein positives Urteil, an das sie sich halten kann, und deshalb brachte auch Byron im zweiten Teil seiner English Bards eine kleine Liste von lesenswerten Dichtern und Autoren seiner Zeit. Diese erste Satire war kein schlechter Wurf, zumal für den Anfang, wie schon der große Erfolg bewies, den sie im Buchhandel erzielte. Interessant ist die Ansicht Byrons über seine Kunst. Der Erfolg des Gedichts schmeichelte dem Ehrgeiz des Dichters erheblich und bestärkte ihn in dem Glauben, daß seine Fähigkeit besonders oder gar allein auf dem Gebiet der Satire liege. Auch hierin konnte er sich wieder als Epigone Popes fühlen. Daß Byron aber in den Satiren der früheren Jahre nicht gerade immer das Beste an dichterischer Arbeit geschaffen hat, zeigt ein Vergleich zwischen Childe Harold I und den Hints from Horace, die er beide von der ersten Reise mit nach Hause brachte. Der erste und zweite Gesang des Childe Harold steht ungleich höher als die als Fortsetzung zu den English Bards gedachten Hints from Horace. Sonderbarerweise hatte nun Byron gerade auf diese Satire große Hoffnungen gesetzt und sie für die Veröffentlichung bestimmt, während sie die schwächste seiner Jugendsatiren ist, hatte aber für die Spenserstanzen des Childe Harold weiter kein Interesse. Diese Tatsache bestätigt die Auffassung, daß Byron kein kritischer Geist, sondern im Grunde nur in seinem spontanen, impulsiven Schaffen groß

war. Die Hints from Horace kamen zu sehr aus der Überlegung heraus, es lag gerade kein augenblickliches Bedürfnis vor, dieses Gedicht zu schreiben, während z. B. The Curse of Minerva wieder einer ehrlichen Entrüstung des Dichters über die falsche Kunstbegeisterung Lord Elgins entsprach. Wie der Titel der ersten Satire andeutet, gilt ihr Inhalt sowohl den Rezensenten, wie den Dichtern. Von den letzteren werden jene getadelt, die einen schlechten Geschmack haben und damit den Geschmack des Lesers verderben, oder solche, die schließlich nur Dichterlinge und Schmierer sind und von einem Publikum, dem jedes Verständnis für die Dichtkunst abgeht, für gute Dichter angesehen werden. Jedoch ist Byrons Ansicht in diesem Punkt nicht als allgemein gültig zu betrachten, denn von den Dichtern, die von ihm die schwersten Angriffe auszuhalten hatten, sind später die meisten in seiner Wertschätzung gestiegen. Einige vergaßen ihm auch die Anfeindungen ganz und wurden seine besten Freunde. Nur gegen einen ist er sich in seiner Abneigung sein Leben lang treu geblieben, gegen den Hofdichter Southey. Zur ersten Gruppe gehören die verschiedensten Persönlichkeiten, nicht nur Dichter und Literaten, gegen die sein oft scharfes Urteil ungerechtfertigt war. Mit Jeffrey, Thomas Moore, Scott und Lord Holland hat er sich später ausgesöhnt.

Gegen den Herausgeber der Edinburgh Review, Jeffrey, wandte sich Byrons Zorn vor allem, weil er in ihm den Verfasser jener Kritik vermutete, und ihn machte er auch mit besonders sprühendem Witz lächerlich. Er sagt z. B. in den Engl. Bards 75—80:

And shall we own such judgment? no — usw.

mit einem kleinen Seitenhieb auf die Frau. Nicht so schonungsvoll behandelt er ihn in Vers 460 ff., wo er die Geschichte des unblutigen Duells zwischen Jeffrey und Moore aufdeckt, mit bitterer Ironie und grotesker Übertreibung. Am wenigsten berührt die Satire sympathisch.

wo Byron persönlich wird und wie in Vers 459 in einen sarkastischen Ton verfällt. Durch die Anekdote mit dem Zweikampf hat sich Byron an Jeffrey genügend gerächt; die Absicht der Satire, ihren Gegenstand lächerlich zu machen oder im Leser Abneigung gegen ihn und Mißbilligung zu erwecken, also sittliche Affekte negativer Art hervorzurufen [31]), ist ihm vollständig gelungen. Der Leser kann aus der Schärfe der Satire auf die Kritik schließen, die die Ursache zu einer solchen Abwehr gewesen war. Aber solche wenig witzigen Angriffe, wie der auf Jeffrey Vers 459 sie darstellt, benützt der Dichter in seinen Satiren selten, er begnügt sich zum Vorteil für die Dichtung meist damit, in dem Leser die einfachen stofflichen Erregungen zu wecken, die mit einem ästhetischen Genuß verbunden sein können ohne ihn zu überwuchern, nämlich mit der Ablehnung des Gegenstands der Satire. Denn hier liegt für den Dichter die große Gefahr, in die Unkunst zu fallen, weil bei der derbkomischen Darstellung im Leser die ästhetischen Gefühle stark zurücktreten und bei zu derber Darstellung das Gedicht leicht jeden poetischen Wert verliert.

Neben Jeffrey ist es der Dichter Southey, der die Satire Byrons auf sich zog. Gegen diesen Mann führte er einen ununterbrochenen Kampf, oft mit persönlichen und unfeinen Mitteln, obwohl ihm Southey dazu wenig Veranlassung gab. Nur einmal, nach einer Begegnung mit ihm im Hause des Lord Holland änderte er sein Urteil über ihn, wo er unter dem Eindruck der Person Southeys günstig von ihm sprach. Aber diese Anwandlung wich bald wieder der gewohnten Stimmung, die sich bei Byron bis in die letzten Tage hielt. Der Grund für diese Abneigung ist in verschiedenen Ursachen zu suchen. Aus manchen Stellen in seinen Dichtungen (Dedikation zum Don Juan 1, Vision 86), in denen er Southey einen Renegaten nennt, geht deutlich hervor, daß dieser Punkt

aus Southeys Leben in Byrons Kritik eine wesentliche Rolle spielt. Southey war in seiner Jugend stark liberal und ein begeisterter Anhänger der französischen Revolution, wandte sich aber allmählich der Reaktion zu, mit solchem Eifer, daß er sogar zum Amt des Hofdichters fähig und 1813 als Nachfolger Pyes berufen wurde.

Daß er seine politische Überzeugung so wechselte, rechnete ihm Byron als das schlimmste Vergehen an, während er sich selbst gern mit seinen für die Adelskaste extremen Anschauungen brüstete, zumteil aus einem inneren Bedürfnis heraus, nicht selten, aber auch bloß zu dem Zweck, seinen Standesgenossen vor den Kopf zu stoßen. Dann mag dem Aristokraten Byron auch ein Greuel gewesen sein, wenn ein Dichter aus seiner Kunst ein Geschäft machte, zumal in der Art eines offiziellen Hofdichters. Zur Zeit der Engl. Bards vertrat Byron noch ganz die Ansicht, daß es für einen Dichter nicht angemessen sei, aus seinen Werken Geld zu ziehen, am wenigsten für einen Adligen. Diesen Standpunkt vertrat er bis nach der Trennung von seiner Frau im Jahre 1816, wo er sich durch die ungünstigen Vermögensverhältnisse gezwungen sah, sich auf irgend eine Art größere Geldmittel zu verschaffen. Vor dieser Zeit hatte er den Erlös aus seinen poetischen Erzeugnissen immer seinen Freunden zukommen lassen. Aus dieser Auffassung heraus entstand auch die Anfeindung Walter Scotts, Engl. Bards 171 ff.:

> And think'st thou, Scott! by vain conceit perchance,
> On public taste to foist thy stale romance,
> Though Murray with his Miller may combine
> To yield thy muse just half-a-crown per line?
> No! when the sons of song descend to trade,
> Their bays are sear, their former laurels fade,
> Let such forego the poet's sacred name,
> Who rack their brains for lucre, not for fame:
> Still for stern Mammon may they toil in vain!

Der Poëta laureatus [32]) hatte nun eine feste Bezahlung für sein Ehrenamt, was Byron noch für schlimmer hielt, als gelegentlich für ein Werk Honorar anzunehmen. Darauf deutet auch eine Anspielung auf Wordsworth in der Widmung zum Don Juan, wo er von den bezahlten Posten der beiden Seedichter spricht, die sie allein ihrer dichterischen Tätigkeit verdanken. Schließlich mag Byron auch über die Poesie Southeys aufgebracht gewesen sein, die in der Tat in mancher Beziehung nur bescheidenen Ansprüchen genügt. Die dichterische Produktivität Southeys ist in den Engl. Bards in scharfer Satire festgelegt, so wie später in der Vision of Judgment. Die Darstellung macht den Eindruck, als ob Southey ein ganz unglaublicher Schmierer und Kritzler sei, dem es nur darauf ankomme, recht viel zusammenzuschreiben. Dafür wird er der Balladenhändler genannt und zum Beweis der Richtigkeit dieser Behauptung werden die Titel der größeren Epen Southeys angeführt: Joanne of Arc, Thalaba, Madoc und the Old Woman of Berkeley. In den Hints from Horace gibt er ihm den Rat, doch ja nichts mehr zu schreiben und die drei ersten Balladen zu verbrennen, was ohne Schaden für die Literatur geschehen könne, das Neueste, an dem er noch arbeite, könne er gleich mitverbrennen. Die Frage, wer bei dem Streit dieser beiden Männer der schuldige Teil war, läßt sich nicht so einfach beantworten. Sicher ist, daß beide zu den gegenseitigen Angriffen beitrugen, wahrscheinlich auch, daß Byron mit seinem feinen Ehrgefühl aus Southeys Worten immer Spitzen gegen sich herauslas, selbst wo solche nicht vorhanden waren und dementsprechend seine Angriffe oder Entgegnungen umso schärfer und gehässiger ausfallen ließ. Byron hegte gegen Southey stets ein gewisses Mißtrauen und hielt ihn für fähig, über ihn, Byron, Gerüchte in Umlauf zu setzen, die ihn in den Augen der Mitwelt unmöglich machen mußten. Daß Byron in seiner Furcht und seinem Zorn

auch persönliche Mittel zum Kampf verwandte, ist ihm nicht zum Ruhme anzurechnen. Die beiden andern Seedichter, Wordsworth und Coleridge, haben die Gedanken Byrons lange nicht in dem Maße beschäftigt, wie Southey, wenn er auch gegen sie ein objektives Urteil vermissen läßt und zumteil in verletzendem Ton über sie urteilt.

Wordsworth schlägt er mit dessen eigenen Waffen, indem er ihm mit einer stillen Schadenfreude bestätigt, daß seine Poesie in der Tat nichts anderes sei, als eine in Versen gegossene Prosa, aber auch nichts weiter! Im übrigen klingt aus dem Urteil über Wordsworth reines Mitleid heraus mit dem etwas beschränkten und daher in geistigen Ansprüchen sehr bescheidenen Mann. Engl. Bards 235 ff.:

> Next comes the dull disciple of thy school,
> That mild apostate from poetic rule,
> The simple Wordsworth, framer of a lay
> As soft as evening in his favourite May,
> Who warns his friend „to shake off toil and trouble“,
> And quit his books, for fear of growing double;
> Who, both by precept and example, shows
> That prose is verse, and verse is merely prose.

Ähnlich ist es Coleridge ergangen, mit dem Byron später in ein freundschaftliches Verhältnis kam, nachdem er dessen literarische Vorlesungen in London besucht hatte. Es war sehr taktlos, Coleridges „Gesang an einen jungen Esel“ (Engl. Bards 259 ff.) als ganz dem Autor entsprechend zu bezeichnen, da er hier gerade etwas aus den Dichtungen herausgriff, was ihm am besten die Möglichkeit zu einem brutalen Witz gab. Trotzdem läßt sich aus E. B. 918/19:

> Let simple Wordsworth chime his childish verse,
> And brother Coleridge lull the babe at nurse;

die Behauptung rechtfertigen, daß er den Versuch gemacht

hat, Coleridge objektiv zu kritisieren, wenn er dessen Prinzip, das er in der Dichtung verfolgte, lächerlich machte. Coleridge pflegte in seinen Werken vor allem den kindlichen Instinkt zu verherrlichen, der Säugling war ihm ein Lieblingsmotiv, weil er das Kind für einen größeren Menschen hielt, als den Erwachsenen. Darauf zielt auch die Bemerkung in dem Zitat ab.

Und wenn wir die Beurteilung des Lord Holland ansehen, springt uns dasselbe Moment wieder in die Augen: Byron erhebt hier sogar ehrabschneiderische Beschuldigungen gegen den Gastherrn und die Gäste, wenn er behauptet, daß die Gäste nur dann im Hause Hollands aufgenommen werden, wenn sie gute Kritiken über die literarischen Abende daselbst abgeben, und daß die Hausherrin sogar selbst diese Kritiken durchlese und verbessere. Andererseits seien die Dichter durch die Einladung verpflichtet, nur Gutes über Holland auszusagen. Wie unberechtigt dieser Vorwurf war, folgt daraus, daß Byron nach seiner Rückkehr von der ersten Reise sehr gern im Hause Hollands verkehrte.

Als weitere Gegenstände von Byrons Satire sind neben einzelnen Persönlichkeiten noch ganze Gesellschaftsklassen zu nennen, wie z. B. die dichtenden Lords, die aber ohne scharfe Hiebe wegkommen.

Der große Mangel an Verständnis für Kunst und Dichtung in der großen Masse rührt nicht zum wenigsten von der falschen Kindererziehung her. Der Vater bemüht sich, seinem Kind jedes wirkliche dichterische Kunstwerk vorzuenthalten, weil er fürchtet, durch die Lyrik könnte das Kind einen andern Geist bekommen und schließlich nicht mehr zum Handwerk oder zum Geschäftsleben wie zum Gelderwerb überhaupt geeignet sein (Hints from Horace 508). Auf diese Art wird ein unfähiges Publikum erzogen, und wenn einer trotz seiner Unkenntnis schließlich doch zu schreiben anfängt, gehört er zu den Dummköpfen,

die imstande sind, in kurzer Zeit mit der größten Leichtigkeit den größten Unsinn und das denkbar schlechteste Zeug zusammenzuschmieren, während ein guter Dichter vielleicht jahrelang zu einer vollendeten Dichtung brauchen würde. Und das Ende eines solchen Kritzlers? Wenn er sich vor den Gläubigern und sonstigen Sorgen nicht mehr helfen kann, begeht er Selbstmord, indem er in die Themse springt. Freiwillig aus dem Leben zu scheiden, wie einst Cato, war der letzte Stolz Budgells (Hints from H. 822).

Nach dieser negierenden Kritik bringt Byron in den Engl. Bards schließlich noch die Namen einiger mustergültiger Dichter, die es verdienen vor der Öffentlichkeit genannt zu werden. Es sind dies Campbell, Rogers, Gifford und ein paar andere mehr.

So sahen wir, wie der ganze Aufbau der beiden ersten Satiren im engsten Anschluß an Pope vor sich ging, der in seinem Essay on Criticism das Schema festgelegt hatte, an das sich Byron anschloß. Hierin drückt sich zugleich der Geist aus, unter dessen Einfluß er schrieb. Auch im Stil steht er hier ganz unter dem Einfluß des Klassizismus: Musen, Nymphen, Feen spielen eine große Rolle. Die äußere Form der Gedichte, das heroische Reimpaar, ist auch dieselbe wie bei Pope.

Soziale Satire.

Dieser Einfluß des Klassizismus geht auch noch weiter in die folgenden Satiren über. The Curse of Minerva ist aus tiefer Entrüstung heraus in Athen geschrieben. Der Grundton ist vielleicht echter und natürlicher als in der vorhergehenden, den Hints from Horace, und infolgedessen ist auch der Gesamtwert der kleinen Dichtung höher im Vergleich zu jener. Was den moralischen Zweck dieser kleinen Satire betrifft, hat der Dichter seine Absicht vollständig durchgeführt. Der Leser empfindet über die Schändung antiker Kunst durch unverständige Kunstfreunde eine Entrüstung und Verachtung mit dem Dichter

selbst. Die Tat Lord Elgins ist ja durchaus keinen unedlen Motiven entsprungen, doch läßt die Darstellung in uns eine herbe Nebenempfindung zurück, die uns sagt, daß der Mann, der solche durch die Geschichte und den Mythus geweihte Stätten des griechischen Altertums gewissermaßen geplündert hat, unseren Abscheu verdient. Dem Dichter genügt es aber nicht, die Tat Lord Elgins zu brandmarken, er wendet die Pfeile seiner Satire auch gegen die Person Elgins selbst. In sehr geschickter Weise hat er die Form des Dialogs zwischen sich und der Göttin Athene gewählt, die ihm erscheint, als er nächtlich auf der Akropolis weilt und beim Schein des Mondes die Zerstörung betrachtet, die Elgins Hand hier angerichtet hat. Byron weiß die Vorwürfe, die Athene gegen die Engländer allgemein erhebt, abzuwehren, da Elgin ja kein Engländer sondern Schotte sei. Diese Bastardrasse der Schotten habe mit seiner Nation nichts gemein, und was sie oder einer von ihnen sündige und fehle, müsse daher auf ihr Konto allein fallen. Als mildernder Umstand kommt für die Schotten in Betracht, daß ihre Heimat, die Berge Schottlands auf ihre Bewohner eine geheime Macht ausüben. Die Berggeister und Bergnebel senken sich auf die Schotten herab, verdünnen und verflüssigen ihr witziges Hirn, bis nichts mehr als ein Wasserschädel übrig bleibt, der zuletzt bersten muß. Doch sind nicht alle Schotten von diesem Schlag, sondern Byron macht eine Einschränkung für einige Literaten und Kriegshelden, die das Land von der Schmach, die Lord Elgin ihm angetan, befreien könnten. Zu ihnen gehört jedenfalls des Dichters Freund Scott, den er in dieser Zeit schon schätzte, und die Freiheitskämpfer, die sich immer wieder erhoben haben für die Selbständigkeit ihres Heimatlandes. Byrons Abneigung gegen die Schotten rührt wohl zum großen Teil aus den Verhältnissen in der Familie her. Die Mutter, die erste, die sein Gemüt und seine Gedanken hätte verstehen sollen und ihn nicht

verstand, war Schottin. Und da er gerade die Eindrücke seiner Jugend bis in seine reifen Jahre hinein festgehalten hat, ist es leicht denkbar, daß diese für Schottland und die Schotten ungünstigen Erinnerungen mit die Veranlassung waren zu dem Groll, der sich in dieser Satire über Lord Elgin entladet, ähnlich wie früher über Jeffrey. Es soll zwar durchaus nicht gesagt werden, daß Byron so taktlos war, in den allgemein auf Schottland gemünzten Stellen einen Hieb gegen seine Mutter führen zu wollen. Zwar spricht aus verschiedenen seiner Gedichte große Verehrung für Schottlands landschaftliche Schönheiten, doch findet sich darin nicht zugleich auch im selben Maß die Sympathie mit den Bewohnern des Landes; vergl. in den Hours of Idleness: Lachin y Gair und When I roved a young Highlander, ferner The Island II. 12. Es ist aber dennoch erklärlich, wenn der Dichter sich Lord Elgins Raub zunutze macht und den pietätlosen Lord als Schotten gehörig kennzeichnet. Er stellt ihn sogar als noch schlimmer hin wie Herostratos, der den Tempel in Ephesus angezündet hat. Er hat zwar noch einen Kollegen, West, der sich einen Steinladen angelegt hat, in dem er alle möglichen Altertümer aufgestellt hat, aber dies ist für Elgin keine Entschuldigung. Für ewige Zeiten soll sein Name in den Annalen der Kunstgeschichte als Denkmal allgemeiner Verachtung stehn.

Auch bei der nächsten Satire, The Waltz, liegt dieselbe Gemütslage vor wie in der eben besprochenen, die Entrüstung des Dichters über die Auswüchse der Vergnügungssucht der menschlichen Gesellschaft. Ob zwar dieses Gedicht ausschließlich Byrons sittlicher Empörung über die Unmoral des Tanzes entsprang, ist nicht ganz glaubhaft, nach dem, was man von Byron als Gesellschaftsmensch weiß. Jedenfalls war er nicht der Allermoralischste, wenigstens nicht der, von dem man eine solche Kritik des Tanzes erwarten durfte. Vielmehr ist

anzunehmen, daß hier auch der Neid ein wenig mitgespielt hat, der Neid auf diejenigen, die sich im Walzer drehen konnten, während ihm sein kranker Fuß das Tanzen unmöglich machte. Denn so schlimm, wie Byron uns den Walzer schildert, ist er nicht, das wird jeder Tänzer sagen. Die „Apostrophic Hymn", wie Byron das Gedicht nannte, beginnt in echt klassischer Art mit einer Anrufung der Muse Terpsichore. Doch merkt man schon am Ton dieser Anrede, was danach folgen wird, denn der Dichter sagt der Muse unverblümt ins Gesicht, was er von ihrer Tugend und ihren guten Sitten hält, daß sie zwar die unverletzlichste aller Musen sei aber nicht die prüdeste. Daß unsere modernen Balltänze von der Anmut und Grazie ihrer klassischen Vorbilder nichts übrig behalten haben, ist eine Tatsache. Ferner, daß es sehr viele Menschen gibt, die sich im Tanz ohne jede Nebenempfindung bewegen, die ohne sinnliche Erregung bleiben. Daß aber der Tanz, speziell der Walzer, lediglich das geschlechtliche Empfinden der Tanzenden steigere, ist eine unwahrscheinliche Übertreibung Byrons. Und um seine Meinung über den Walzer auch im Leser zu erwecken, läßt Byron kein Mittel, das ihm in der Satire zur Verfügung steht, unversucht: neben der direkten Verspottung die Ironie, dann den burlesken Ton, der sich gerade zu diesem Thema gut eignet und das Zynisch-Komische. Er schildert die Sinnlichkeit der Bewegungen und des Aneinanderschmiegens der Paare in den grellsten Farben. Wenn bei den Drehungen im Walzertakt der Körperbau der Damen noch nicht deutlich genug zu erkennen sei, sorge gewöhnlich ein spärliches Kleid dafür, daß der sinnlich-lüsterne Tänzer doch auf seine Rechnung kommt. Die beste Art, dieses erotische Moment im Walzer in den Augen des Lesers verächtlich zu machen, ist die burleske oder zynische Übertreibung, indem der Dichter die ausgesprochen sinnlichen Seiten beim Tanzen besonders herausgreift und sie als durchaus verabscheuenswert dar-

stellt. Die Körperbewegung, vor allem die Bewegung der Beine und Arme kommt den sinnlichen Begierden weit entgegen, selbst unter wildfremden Menschen, Waltz 190ff.

> From where the garb just leaves the bosom free,
> That spot where hearts were once supposed to be;
> Round all the confines of the yielded waist,
> The strangest hand may wander undisplaced:
> The lady's in return may grasp as much
> As princely paunches offer to her touch . . .

Das treiben sie im hellen Lichterglanz des Ballsaals, in aller Öffentlichkeit, was doch eigentlich ins Dunkel gehört. Und in der Tat ist der Walzerschritt im Dunkeln am sichersten. Diese Erregung des sinnlichen Empfindens kann aber nicht ohne Folgen bleiben, denn die Brust, die sich dem Mann in der Öffentlichkeit so preisgibt, kann ihm doch sicher nicht widerstehen, wenn beide allein sind. Die Folgen werden sich dann schon zur rechten Zeit einstellen. So kann er doch wieder trotz seiner Abneigung gegen den Tanz diesem ein gewisses Lob, allerdings ironischer Art, nicht vorenthalten, daß er nämlich für eine gute Nachkommenschaft sorge. Mit bitterer Ironie feiert Byron auch das Geburtsland des Walzers, das Rheinland, das ja auch wegen so mancher Dinge sonst noch berühmt ist, mit seinen Burgen und seinem Wein. Und sonderbar: Walzer und Wein, so verschieden beide sind, haben sie doch eine gemeinsame Eigenschaft, daß sie nämlich den Genießenden in einen Rausch versetzen können, dessen Wirkung je nach der Ursache natürlich wieder verschieden ist. Für alle diese edeln Gaben, die Deutschland spendete und fortdauernd spendet, muß ihm England innigen Dank wissen und sollte wenigstens den Walzer steuerfrei halten, wenn dies auch bei andern Einfuhrwaren nicht möglich sei — ein Seitenhieb auf das Zoll- und Steuersystem Lord Castlereaghs —. Was wären auch all die berühmten Tänze: Bolero, Romaika, Fandango und der

egyptische Almas gegen diesen einen Tanz, den Walzer? Nichts! Sie können den Vergleich mit ihm überhaupt nicht aushalten.

So übertrieben also auch die Darstellung des Dichters sein mag, sie bildet doch eine gut gelungene Satire, die gegen die früheren Satiren wesentlich absticht und gewissermaßen einen Übergang bildet zu den späteren großen satirischen Dichtungen Byrons.

Satiren der mittleren Periode, 1813—17.

Eine Stufe aufwärts in der Entwicklung von Byrons Satire führen uns die hierher zählenden Gedichte aus der Zeit zwischen der ersten Reise und der zweiten. Die erste Fahrt nach dem Orient hatte dem Dichter die Welt doch so ganz anders gezeigt, als wie er sie daheim in England kennen gelernt hatte. Draußen in der großen Welt hatte er seinen Blick für die mannigfachen Erscheinungen des täglichen Lebens erweitert, war mit Menschen zusammengekommen, deren Wesen ihm bis dahin fremd war, und deren Bekanntschaft ihm eine freiere Lebensauffassung und eine freiere Beurteilung seiner Mitmenschen gestattete. Dies war das positive Ergebnis einer Reise, die Byron in einer Anwandlung von Weltfremdheit und Erbitterung gegen das Dasein unternommen hatte. Eine solche Änderung in den Gedanken und Gefühlen eines Menschen mußte sich notwendig auch in ihren Äußerungen zeigen, in den Briefen und Gedichten zum Beispiel, und deshalb können wir aus diesen wieder auf den Geist zurückschließen, aus dem heraus sie entstanden. In Byrons Briefen finden wir von vornherein einen ungezwungenen Konversationston, der dem im Don Juan und Beppo genau entspricht, auch stoßen wir in den Tagebüchern und Briefen auf Gedanken, die uns auf die später in den Satiren offen ausgesprochenen vorbereiten. Für die satirischen Gedichte der mittleren

Periode aber ist bezeichnend, daß sie fast alle zuerst in den „Letters and Journals“ erschienen, daß sie also einen mehr intimen Charakter tragen oder tragen sollten. Der Grund, weshalb sie Byron nicht ebenso wie die andern Gedichte dieser Zeit, z. B. die griechisch-türkischen Verserzählungen, durch den Druck der Öffentlichkeit übergab, ist vielleicht der, daß er es trotz seiner oft hervortretenden liberalen Gedanken nicht für angebracht hielt, Gedichte in einem bis dahin unbekannten kecken Ton zu veröffentlichen. Erst als er Pulci und Hookham-Freres Satire kannte, war ihm ein Präzedenzfall gegeben, sodaß auch er mit seinen Satiren nicht mehr zurückzustehen brauchte. Dies soll zwar nur die Möglichkeit einer Erklärung sein und andere Ursachen, die zu dieser Tatsache beitragen konnten, nicht ausschließen. Es ist z. B. sehr wohl denkbar, daß Byron, solange sein Verhältnis zu Mary noch nicht endgültig entschieden war, diese satirische Neigung zurückhielt, sie aber durchbrechen ließ, als jene Rücksicht nicht mehr für ihn vorlag.

Es sind nicht viele Satiren, die für uns aus dieser Periode in Betracht kommen, doch zeigen die wenigen gegenüber den Jugendsatiren mit ihrer stark klassizistischen Tendenz die stärkere Betonung des romantischen Elementes, also eine größere Selbständigkeit des Dichters gegenüber seinen Vorgängern, zu der wir schon im Waltz den ersten Anlauf bemerkt haben. Die Sprache ist freier, die Gedanken sind kühner.

Als bedeutendstes Gedicht dieser Zeit ist „The Devil's Drive“ aus dem Jahr 1813 zu nennen. Nach Byrons eigener Aussage hat er den Gedanken aus Porsons „Devil's Walk“ aufgenommen und nach seiner Art wiedergegeben. Im Tagebuch vom 17./18. Dezember 1813 machte er die Aufzeichnung: „I have lately written a wild, rambling, unfinished rhapsody, called The Devil's Drive“. . . .

Er scheint also dieses Gedicht selbst als etwas Neues

betrachtet zu haben, wenn er auf das *wild, rambling* besonders hinweist. The Devil's Drive zeigt denn auch eine starke Freiheit des Dichters in witzigen Vorstellungen, verbunden mit scharfer Satire politischer und sozialer Art. Der Teufel, dessen Spazierfahrt hier geschildert wird, stieß unterwegs auf allerhand Erscheinungen, die ihn einen guten Fortgang seiner Geschäfte auf Erden erhoffen ließen, überall konnte er der Menschenseelen sicher sein. Auf dem Schlachtfeld von Leipzig sah er mit Entzücken, wie das Blut in Strömen floß, hier war sein Eingreifen also überflüssig, die Dinge nahmen ihren Gang von selbst, ebenso an verschiedenen andern Orten. Als er jedoch in Westminster im Oberhaus weilte, war er erstaunt über den Ton, der da herrschte und die Reden, die von Seiten des Chief Justice fielen, 150 ff.:

> And the Devil was shocked — and quoth he,
> „I must go,
> For I find we have much better manners below.
> If thus he harangues when he passes my border,
> I shall hint to friend Moloch to call him to order".

Auch der Walzer konnte die Sympathien Satans nicht gewinnen, denn er mußte sich sagen, daß wenn er diesen Tanz in der Hölle einführte, die Teufel ganz fleischliche Gelüste bekommen würden, wie Byron in ironischem Ton scherzt.

Neben dem inhaltlichen Witz tritt auch die formale Komik hervor, die schon an die vollendete Technik der späteren großen Epen erinnert. Einige Beispiele sollen dies erläutern, z. B. Fremdwörter im Reim oder gebrochener Reim:

> two : ragout 1 : 3,
> Landwehr : there 48 : 49,
> d'Enfer : de Guerre 131 : 2,
> job he : Lobby 158 : 9,
> can gloss over : Philosopher 204 : 5 und ähnliche.

Ganz toll klingen auch die „Versicles“ aus dem Jahr 1817. Sie hier zu nennen ist deshalb berechtigt, weil sie aus einem Brief an Thomas Moore stammen und auch erst mit den „Letters and Journals“ 1830 veröffentlicht wurden. Am ersten fällt natürlich ihre komische Form ins Auge. Sie bestehen aus 7 Versen mit einem Echo nach jedem Vers, und zwar enthält dieses Echo in einer oder zwei Silben eine witzige Kritik des zugehörenden Verses.

Die Komik dieser Verschen besteht in der Hauptsache in dem scherzenden Ton mit den witzigen Pointen, wie dies im Beppo und Don Juan so glänzend vertreten ist. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Byron um die Zeit, wo die Versicles entstanden, schon Pulci und Berni kannte, sicher aber John Hookham-Frere, der ihn erst eigentlich dazu anregte, den Plauderton, das Englisch der Umgangssprache, aus den Briefen und Tagebüchern auch in die gebundene Sprache der Dichtung einzuführen. Dieses natürliche Sichgehenlassen ist aber in der Hauptsache erst der letzten großen Schaffensperiode des Dichters eigen, der Zeit des Beppo und Don Juan. Deshalb können wir die Versicles, wenn wir sie auch nicht schon zur letzten Periode zählen wollen, doch gewissermaßen als Bindeglied zwischen dieser und der vorhergehenden betrachten.

Die späteren Satiren, 1817—23.

Es ist sehr zu verwundern, daß Byron, den seine Eitelkeit schon verhältnismäßig früh dazu drängte, sich in der Politik öffentlich zu betätigen, wie seine Reden im Parlament beweisen, der sich in Italien dem Geheimbund der Carbonari anschloß, auch nur, nicht weil ihn etwa der Zweck dieses Bundes besonders anzog, sondern weil der Reiz des Romantischen, der darin lag, ihn lockte, Byron, der in Griechenland endlich mit Geldmitteln und

dem eigenen Leben für die Sache der Freiheit eintrat, daß dieser Mann seinen Gedanken über Politik so wenig Ausdruck verlieh und sie zusammenfassend eigentlich nur in einem einzigen Gedicht verwertet hat. Im Don Juan hat er ja an verschiedenen Stellen auf diesen oder jenen Punkt aus der Politik übergegriffen, wenn ihn seine Gedankengänge gerade dazu führten, wie wir auch in früheren Satiren dann und wann politische Themata angeschnitten finden, aber das sind nur gelegentliche Erörterungen, auf die man im Rahmen einer großen Dichtung wohl verfallen kann.

Politische Satire.

Die einzige rein politische Satire Byrons, The Age of Bronze, stammt aus dem Jahr 1822/23. Neue Gesichtspunkte bietet sie nicht, doch ist sie bemerkenswert durch die Vornehmheit im Ausdruck. Der Dichter ist ein entschiedener Liberaler und kann sich deshalb nicht mit einer Unterdrückungspolitik verstehen. Jede Tyrannei ist ihm ein Greuel, mag sie kommen von wem sie will. Die Gegner der wirklichen politischen Freiheit nennt uns Byron in dem Gedicht der Reihe nach; es sind die Mitglieder des Kongresses von Verona im Jahr 1822. Napoleon gehörte ja auch zu den Unterdrückern und gerade er zu den schlimmsten. Aber wenn Byron dennoch für ihn Sympathien hegte und ihn in Schutz nahm, so hat dies seinen bestimmten Grund. Byrons Sympathien standen in erster Linie auf Seiten des Schwächeren gegenüber dem Starken, des Kleinen und Hilflosen, der um seine Existenz ringt gegen eine Übermacht. Daher seine Begeisterung für jede Art der freiheitlichen Erhebung, wie sie in Spanien und Griechenland ausgebrochen war, daher aber auch seine Entrüstung über die Besieger des gestürzten Napoleon, dem sie in seiner Gefangenschaft vergalten, was er ihnen in der Zeit seines Glücks und seines Ruhms angetan hatte. Fern, weltabgeschieden wurde er auf Helena festgehalten, inmitten der Fluten, die von Amerika das Glück

der Freiheit herübertrugen, bei knapper Kost und ohne daß ihm ein freudiger Augenblick geschenkt wurde. Nichts wurde ihm gegönnt, was einen Menschen das Traurige seiner Lage hätte vergessen machen können, und als er gestorben war, wollte man ihm sogar seinen Ruhm und seine Größe noch verkleinern. Aber das ging doch über die Macht der Gewalthaber, Napoleons Name wird fortleben und sein Geist wird ein Ansporn sein für die Unterdrückten und Geknechteten. Schon regte es sich in Spanien. Doch da trat in Verona der Kongreß zusammen aller gekrönter Häupter unter der Führung der heiligen Allianz, der weltlichen Dreieinigkeit zur Erhaltung des Friedens, um zu beraten, wie man den spanischen Freiheitskämpfern am leichtesten den Garaus machen könnte. Die Absicht, die diese Versammlung zusammenführte, ist ein gewaltiger Hohn auf die Praxis der einzelnen Mitglieder, ohne das weniger als nichtige Resultat der Beratungen zu betrachten. Bittere Worte spricht der Dichter über die heilige Allianz, die mit ihren friedlichen Tendenzen ein Abbild der himmlischen Dreieinigkeit sein will, eine bloße Affenmanier, um aus drei Narren vereinigt einen Napoleon zu machen. Damit wird das Gebahren dieser Fürsten, die sich so gern den Anschein der Frömmigkeit und Christlichkeit gaben, mit komischen Mitteln zersetzt, man sieht, was für ein hohles Ding ihr Tun und Handeln ist, es ist lauter Falschheit und Trug. Einer solch erlauchten Versammlung aber muß Verona danken für die große Ehre und über den neuesten Ereignissen die großen Erinnerungen vergangener Zeiten vergessen. Und mit gesteigertem Hohn und voll Ironie fährt Byron fort: die Italiener müssen den Herrschern, die sich im Amphitheater vergnügen, Beifall spenden, soweit es ihre Fesseln erlauben. Das Fernbleiben Ludwigs XVIII. sucht Byron mit ironischem Witz zu erklären, indem er sich fragt, ob ihm die Köche vielleicht das Essen etwas ver-

dorben hätten, oder ob er vielleicht revolutionäre Pasteten genossen? Der Witz bewegt sich hier im leicht-burlesken Ton.

Von Frankreich geht Byron dann auf England über, von dem er so manches zu sagen hat, was an den Pranger gestellt gehört, so z. B. die Eigennützigkeit und Selbstsucht der Landlords, deren Patriotismus nur soweit geht, als dabei ihr Geldbeutel nicht in Anspruch genommen wird. In den Kriegszeiten hatten diese Großgrundbesitzer ihr Schäfchen ins Trockene gebracht, als aber dann die Wunden, die der Krieg und die darauf folgende drückende Lage geschlagen hatten, gemildert werden sollten, weigerten sie sich ganz entschieden, auch ihrerseits Opfer zu bringen. Drum fragt Byron 620 ff.: Warum leben sie denn, warum sterben sie für England? Nur um der Renten willen, um recht viel Geld zu sammeln. Da sitzen sie auf ihrer Scholle und wirtschaften, soweit sie von der Landwirtschaft etwas verstehen, Kapital heraus. Wenn aber das Interesse des Staats einmal Opfer fordert, verschließen sie ihre Taschen und wissen hundert Gründe und Beweise, daß es eine Ungerechtigkeit wäre, wollte man sie zu Steuern und Taxen heranziehen. Der Dichter hat also vollkommen Recht gehabt, diese Zustände mit scharfem Witz direkt und durch die Ironie zu geißeln und dadurch das Verabscheuenswerte einer solchen Gesinnung und Politik ins rechte Licht zu rücken.

Dieser ganze Kongreß war ja eine Torheit, denn es war vorauszusehen, daß bei der großen Verschiedenheit der Meinungen kaum ein einheitlicher Gedanke zustande kommen werde, was sich auch wirklich erfüllt hat. Das Ergebnis war weniger als unbedeutend. Die Episode in Verona war nur ein Hohn und verdiente es wohl, in ihrer Nichtigkeit und ihrem Scheinwert in komischer Beleuchtung dargestellt zu werden. Byron hat dies in durchaus korrekter Weise getan, seine Angriffe auf die historischen

Persönlichkeiten und Ereignisse sind in keinem gehässigen Ton gehalten, und so macht die Satire einen gelungenen Eindruck.

Wir wollen hier gleich etwas vorgreifen und einige weitere Belege für Byrons Äußerungen über Politik, besonders den Krieg aus Don Juan heranziehen. Wie schon erwähnt, ist er ein entschiedener Gegner des Krieges, soweit er aus den Interessen und Ränkespielen der Kabinette entsteht. In seinen Augen hat ein Kampf nur dann Berechtigung, wenn es der Kampf ist für Freiheit und Selbständigkeit, der in der Regel ein Kampf des Unterdrückten gegen den Gewalthaber und Tyrannen ist. In solchem Fall ist es heiligste Pflicht des Mannes, die Waffen zu ergreifen und sein ihm angeborenes Recht auf Freiheit zu verteidigen. Der Dichter ist sich in dieser Auffassung durchaus konsequent geblieben, wenn er auch in andern Dingen z. T. sehr konservativ war, z. B. in seinem Adelsstolz. Umso verächtlicher mag ihm daher das ewige Kriegführen lediglich um des Ruhmes und Glanzes willen gewesen sein. Für viele ist es süß, Lorbeeren zu erringen, ob durch Blut oder Tinte [33]) kommt auf die Beschäftigung jedes einzelnen an. Auch ist dem Dichter nebensächlich, ob diese Ruhmesjäger gewöhnliche Sterbliche oder vom Adel sind, sie verfolgen alle denselben Zweck und sind deshalb alle gleich zu verachten. Von den Heerführern hat er besonders den Engländer Wellington mit seinem scharfen Witz übergossen, nennt er ihn doch sogar einen Halsabschneider [34]). Dabei hat dieser Wellington nicht einmal ein so großes Verdienst, um die Niederwerfung Napoleons bei Waterloo, denn wenn Blücher, Bülow, Gneisenau und verschiedene andere -ows und -aus nicht gewesen wären, hätte auch ein Wellington nichts ausrichten können, vor allem aber hätte er dann nicht die riesige Pension beziehen können, die so schwer auf Englands Staatskasse lastete [35]). Byron ist zwar nicht blind

für die Verdienste dieses Führers, nur verlangt er von ihm, daß er neben dem Ruhm, den er für sich selbst beansprucht, auch den Leuten, die ihm zum Erfolg verholfen haben, ihren Anteil an der Ehre gönnt und nicht vorenthält. Deshalb können wir annehmen, daß Byrons Fehde gegen Wellington weniger einer persönlichen Abneigung als vielmehr einer reinen Oppositionslust entsprang, weil er der allgemeinen Stimmung Englands, das den Feldherrn vergötterte, widersprechen wollte.

Fürsten und Könige wünscht er dem Schutze Gottes zu überlassen, denn die Menschen würden sie doch nicht mehr lange schützen. Die revolutionäre Idee greife mächtig um sich, und bald werde die Zeit des Kampfes wiederkommen. Aber dieser Kampf sei kein Fehler, sondern als das einzige Mittel, die Welt von dem Auswurf der Hölle zu reinigen, zu begrüßen. Auch in der „Vision of Judgment“ hat Byron politische Persönlichkeiten mit seinem satirischen Witz beleuchtet. Da ist die Gestalt Georgs III., des Erzreaktionärs, der des Dichters Haß durch die Ablehnung der Katholikenemanzipation auf sich gezogen hatte, ferner durch die Unterdrückung der Iren und seine Kriege auf dem Kontinent. Eine feine Komik liegt übrigens darin, wie dieser arme König über sich verhandeln lassen und zuhören muß, wie seine verstorbenen und noch lebenden Untertanen für oder gegen ihn Zeugnis reden wegen seiner Aufnahme in den Himmel. Für die Verherrlichung der Revolution hat der Dichter auch hier wieder einen Beweis gegeben, wenn er den alten Petrus, der damals protestierte, als Ludwig XVI., der Kopflose, in den Himmel gekommen war, und als der von ihm abgestoßene Kopf des Monarchen wieder auf seinen Platz gesetzt wurde, Vision 21 sagen läßt:

„. . . it may be very well,
And seems the custom here to overthrow
Whatever has been wisely done below“.

Auch für die deutschen Fürsten hat er einen Witz übrig (Don Juan X. 60), jene brutalen Männer, die in schmachvoller Weise ihre Untertanen als Kanonenfutter verkauften. Also immer wieder derselbe Gedanke: Bekämpfung jeder gewalttätigen Machtausübung mit den schärfsten Mitteln, weil der Zweck hier jedes Mittel rechtfertigen muß.

Literarische Satire.

Vom literarischen Gesichtspunkt aus sind die beiden Satiren: The Blues und The Vision of Judgment geschrieben. Die erste nimmt eigentlich eine Zwischenstellung ein von literarischer und gesellschaftlicher Satire, und wir können deshalb die Behandlung mit der des Don Juan verbinden, wo dieselben Gedanken noch einmal wiederkehren.

Die Vision of Judgment ist veranlaßt worden durch das gleichnamige Gedicht des Hofdichters Southey auf den Tod Georgs III. Es sind auch vornehmlich diese zwei Persönlichkeiten, gegen die sich Byron in der Parodie wendet. Die Darstellung gehört durchweg in das Gebiet des Grotesken, denn wir finden kaum in einem andern Gedicht Byrons eine solche Verzerrung der komischen Gegenstände ins Unglaubliche und Übernatürliche wie gerade in dieser Satire. Die Zielscheibe für den Witz und Spott des Dichters ist natürlich Southey. In der scharfen Art, gegen alles ihm Verhaßte vorzugehen, ließ sich Byron hin und wieder zu persönlichen Angriffen verleiten. So läßt er z. B. hier seinen Spott an der Hakennase Southeys aus, wofür dieser doch sicher nicht verantwortlich zu machen ist. Der Gesamtcharakter des Gedichts ist eine vorzüglich gelungene Parodie auf die wenig künstlerische Dichtung des Hofdichters, die eine solche Kritik wohl verdiente. Hier hat Byron seinen Zweck wieder vollständig erreicht: es galt ihm, diesen Mann mit seinen Ansprüchen auf Beachtung und Wertschätzung als Dichter einmal recht gründlich in seiner künstlerischen Unfähigkeit den Augen des Publikums vor-

zuführen. Wenn er dabei Southey mit dessen eigenen Waffen schlägt, ist das mindestens ein ebenso guter Witz, wie wenn er eine ganz neue Idee zu der Satire aufgegriffen hätte. Für einen Byron mag auch die spießbürgerliche, philisterhafte Lebensweise Southeys im Kreis seiner Familie einen Zug ins Lächerliche gehabt haben, denn er erwähnt ausdrücklich, die Reise des Dichters von seinem See bis in die Höhen des Himmels sei so schnell vor sich gegangen, daß sein Tee, den er habe im Stich lassen müssen, sicher noch warm war, als er droben anlangte. Weitere Ausführungen können wir uns hier erlassen, es sei nur auf die Darstellung unter der grotesken Komik verwiesen.

Satirisches Epos: Beppo und Don Juan.

Von den bisher besprochenen komischen Gedichten heben sich zwei besonders ab durch die geistige Höhe, auf der sie stehen, und die vollendete Form, in der sie geschrieben sind: Beppo und Don Juan. Abgesehen von dem Unterschied in der Länge sind beide Gedichte im Ton und in der Auffassung ziemlich ähnlich, sie zeigen beide einen frischen, derbkomischen Schwung, der eine Neigung ins Burleske und Triviale hat. Doch weiß uns der Dichter die komischen Gegenstände, mögen sie noch so obszön und verletzend scheinen, durch eine meisterhafte Milieuschilderung als begreiflich und berechtigt darzustellen, sodaß man darüber die Anstößigkeit vergessen kann. Gerade Beppo hat etwas durchaus Bodenständiges an sich, man atmet sozusagen die Luft von Venedig mit seinem bunten Karnevalstreiben. Wer dieses eine Wort Venedig hört, dem drängen sich unwillkürlich die Vorstellungen von der heiteren Stadt auf mit dem romantisch-zauberhaften Liebesleben, das sie wie ein Schleier umgibt, mit ihren Gondeln und Palästen, die zum Charakteristischen der Stadt gehören. Ein Weiteres ist, daß Byron eine Geschichte aus dem Leben herausgegriffen hat und sich vor den Augen des Lesers abspielen läßt. Der leichte burleske

Ton, in dem die für nordisches Empfinden etwas zweifelhafte Moral behandelt wird, ist vom Dichter absichtlich gewählt, um seine Landsleute, die besonders unter den oberen Schichten eine Scheinmoral pflegten, zu ärgern. Byron wußte von vornherein, daß er mit dieser Dichtung sowohl wie mit Don Juan die Entrüstung der Tugendapostel in England wachrufen würde. Aber er wollte ja gerade sagen: „Seht, so macht man es in Italien. Jedermann weiß, daß es ein Fehler ist, aber niemand findet deshalb am andern etwas Schlechtes. Diese Umgehung der Regeln der Moral ist hier öffentlich, während ihr über eure Verfehlungen den Mantel der Tugendhaftigkeit deckt und euch den Anschein gebt, als seiet ihr wirklich so, wie ihr euch den Augen der Welt zeigt.“ Deshalb kann der Beppo auch als große ironische Satire betrachtet werden. Das Wesen der Ironie ist dies, den Mängeln und Gebrechen einer Erscheinung in witziger Weise den Schein von Berechtigung zu geben, das Niedere zu etwas Großem und Erhabenem zu stempeln. Aber gerade in der Bejahung dieser Wertansprüche liegt die komische Auflösung, sie ist selbst die zersetzende Beleuchtung, welche die Falschheit des Scheinwertes nur umso deutlicher hervortreten läßt.

Die Einleitung zu diesem Karnevalserlebnis bildet eine satirische Auslassung über den geistlichen Stand und die kirchlichen Einrichtungen, welche die Zeit der Vorfasten vorschreiben. Ihm als Freidenker ist natürlich eine kirchliche Vorschrift, die so stark in das Leben des Einzelnen und ganzer Nationen eingreift, direkt lächerlich, und er steht deshalb nicht an, diese Einrichtung mit seinem Spott zu geißeln und ihren Wertanspruch auf das richtige Maß zu beschränken. Es klingt wie Mitleid aus dem Mund des Dichters, wenn er schildert, wie die armen Menschen genötigt sind, in der Zeit der Fasten auf das Fleisch zu verzichten und sich mit Fischen zu begnügen, an die sie nicht einmal Sauce gießen können, weil sie keine haben.

Wehe aber dem, der es wagt, einem Priester zu nahe zu treten und seinen Zorn etwa durch einen Narrenscherz herauszufordern. Den peinigt der Priester mit den schlimmsten Mitteln und liest erst dann eine Messe für seine Seele, wenn die doppelte Taxe bezahlt wird. Ähnlich spricht sich der Dichter auch im D. J. II. 55 aus zu demselben Punkt:

When over Catholics the Ocean rolls,
They must wait several weeks before a mass
Takes off one peck of purgatorial coals,
Because, till people know what's come to pass,
They won't lay out their money on the dead —
It costs three francs for every mass that's said.

Damit hat der Dichter das Verachtenswerte der Priestergewalt mit beißenden Worten getroffen und der Entrüstung der Welt preisgegeben. Diese Vorwürfe gegen den Mißbrauch der dem Priester anvertrauten Macht haben heute so gut wie vor 100 Jahren ihre Berechtigung, es ist dies eine bleibende Erscheinung, die mit Recht vom Dichter zum Gegenstand der komisch-satirischen Auflösung gemacht worden ist. Am meisten konzentriert sich die Aufmerksamkeit Byrons auf Laura, sie ist der Mittelpunkt des Gedichts, während der Titelheld, ihr Gatte, erst in zweiter Linie interessiert. Laura gehört der guten Gesellschaft von Venedig an, das bedeutet soviel, daß all die Schwächen und Fehler, die sich an ihr komisch zersetzen, auch für jede andere Frau derselben Gesellschaftsklasse gelten dürfen.

Mit feiner Komik zeichnet Byron die Erscheinung des Cavaliere servente, der eigentlich vom streng moralischen Standpunkt aus zu verwerfen ist. Aber Italien muß in diesem Punkt seine besondere Vergünstigung haben, und wenn der Gatte nicht immer den Pflichten der Liebe nachkommt, muß sich die Frau für diesen besonderen Fall einen Freund halten dürfen, der ihr all die kleinen Liebes-

dienste erweist, die der Gatte nicht tut. Also besteht diese Einrichtung mit absoluter Notwendigkeit. Für Laura im besondern wird die Begründung dieser Unmoral mit einem leichten Spiel der Vorstellungen geführt, mit einem scherzenden Ton voller Erhabenheit über den Gegenstand. Der Gatte fügt sich gelassen in sein Schicksal, er hat es ja auch nicht nötig, eifersüchtig zu sein, denn im schlimmsten Fall kann er sich die Taktik der Frau zu eigen machen, Beppo 18:

. . . . . .

But takes at once another, or another's.

Daß nun auch Laura einen Freund hatte, ist sehr einleuchtend: Sie fürchtete sich, in dem großen Haus allein zu leben, denn Beppo war doch die meiste Zeit auf Reisen, und nun war er von der letzten Fahrt seit langen Jahren überhaupt nicht mehr zurückgekommen. Sie brauchte also zum Schutz einen Vizegemahl. Übrigens war er so liebenswürdig und treu in der Liebe zu ihr — es war ein Graf —, daß seine Stellung schon deshalb hätte Zustimmung finden müssen, auch wenn Beppo nicht als verschollen gegolten hätte. Dennoch ist diese Einrichtung moralisch natürlich durchaus zu verwerfen, denn was würden die Engländer sagen, wenn der Cavaliere servente einmal den Weg übers Meer zu ihnen fände? Welch bittere Ironie liegt in dieser bescheidenen und naiv klingenden Frage! Man könnte ja glauben, daß in England die Tugend und Sittsamkeit, das strenge Befolgen der Moral geradezu in Blüte sei, wenn man nicht zu genau wüßte, einen wie herben Schlag Byron damit seinen Landsleuten versetzt. Ferner stellt der Dichter fest, daß man einer verheirateten Frau in christlichen Ländern gern etwas nachsieht, der Fehltritt eines Mädchens dagegen muß unbedingt zu einem Skandal führen, wenn die näher und zunächst Beteiligten nicht Mittel und Wege finden, ihn zu vermeiden, indem sie den Fall vertuschen.

Das ist es gerade, was der Dichter treffen und bloßstellen wollte, und was eine Zurückweisung von Seiten des Betrachters verdient: Die Scheinmoral und falsche Tugend, die über ihre Fehler einen undurchsichtigen Schleier ausbreitet.

Gehen wir mit Byron zu einem andern Gegenstand über: Einen frivolen Ton schlägt der Dichter an mit der Betrachtung über die Auffassung von Ehe und Weib im Orient. In sehr gelungener Weise stellt hier Byron den Ernst der Tatsachen der komischen Auffassung und Zersetzung gegenüber, die meist stark ironisch gehalten sind. Vergleiche Beppo 70/71. Die geistige Armut der Haremsfrauen, wie sie hier geschildert wird, wird noch dadurch erhöht, daß die meisten überhaupt nicht lesen und schreiben können. Doch ist es schließlich ein Glück, wenn sie nicht so gelehrt sind, denn, wenn sie alle Blaustrümpfe wären, gäbe es oft im Harem Streit. Natürlich werden sie auch nicht in den schönen Künsten unterrichtet, wissen nichts von den neuesten Modegedichten, weil sie keinen Botherby (Sotheby) haben, der sie darin einweihen könnte. Und nun fällt Byron wieder ganz aus der Erzählung, um diese Art Dichter und Schriftsteller, zu denen ihm Sotheby zu gehören scheint, in ihrer Aufgeblähtheit, ihrem Kunstdünkel und ihrer Brotschreiberei ad absurdum zu führen (Stanze 74/5). Aber es gibt gottlob noch andere Dichter, Männer, die etwas von der Welt verstehen und nicht nur an die Feder denken sondern auch noch höhere Ideale kennen: Scott, Rogers, Moore. — Gegenüber den Engl. Bards hat sich also sein Urteil merklich geändert, denn Scott und Moore standen damals noch nicht so sehr in seiner Gunst. — Von all dem wissen die Türkinnen nichts. Sie kennen keine Naturwissenschaft, keine Metaphysik, was wohl traurig sein mag. Aber daß sie auch keine Mathematik kennen, dafür dankt Byron Gott, denn — sagt er mit großer Taktlosigkeit gegenüber Lady Byron —

er weiß wahrhaftig, was es heißt, eine mathematisch gebildete Dame zur Frau zu haben. Mit vollendeter Ironie sagt jetzt Byron, nachdem er seinem grollenden Herzen gründlich Luft gemacht hat, Stanze 79:

I fear I have a little turn for Satire,
And yet methinks the older that one grows
Inclines us more to laugh than scold, though
Laughter
Leaves us so doubly serious shortly after.

Im Ganzen finden wir also im Beppo die verschiedensten Erscheinungen durch die Satire komisch beleuchtet. Die Scheinwerte, wie z. B. der Cavaliere servente des Südens oder die Vielweiberei der Türken werden in feiner Art mit dem Witz des Dichters umspielt, sodaß beim Leser unter dem Eindruck der Komik eine Entrüstung über solche Zustände erregt werden kann.

Am vollkommensten zeigt die Beherrschung der Technik und das Genie, mit dem der Dichter gewissermaßen spielt, das letzte der großen Epen, der Don Juan. Byron verrät hier eine erstaunliche Mannigfaltigkeit in der Wahl der Mittel zur Satire. Man kann ruhig behaupten, daß er alle Elemente, die die Komik ausmachen, hat mitspielen lassen, vor allem seien genannt: der Witz, das Burleske, die komische Situation, naive Komik. Ferner können wir eine objektive Darstellung der Vorgänge unterscheiden von einem persönlichen Eingreifen des Dichters in den Gang der Erzählung, wo er dann die Abschweifungen, die er so sehr liebt, und die im Beppo und hier am deutlichsten verwertet sind, zu satirisch-kritischen Erörterungen benützt, also wo er eine subjektiv betonte Satire schreibt [36]). Schließlich ist noch die Ironie zu nennen, ein vorzügliches Mittel zur satirischen Darstellung, weil aus dem Wesen derselben heraus die komische Zersetzung greller und auffallender ist als bei der direkten Komik. Selbstverständlich können alle diese Arten unter-

einander wieder verschieden gemischt sein, oder es kann der Witz alle diese Möglichkeiten der komischen Erscheinung in sich vereinigen. Was sie alle als Unterarten einer Gattung auffassen läßt, ist dies, daß sie im Leser neben den ästhetischen Gefühlen ein sittliches Urteil hervorrufen. Diese Tendenz spricht Byron selbst offen aus, als er sich wieder einmal auf einer Abschweifung ertappt, XII. 39:

Oh, pardon my digression — or at least
Peruse! 'T is always with a moral end
That I dissert, like grace before a feast: . . . .,

was durchaus als Ernst aufzufassen ist. Er weiß auch, daß er es aus der ganzen Anlage der Dichtung heraus nicht jedem recht machen kann und gibt diesem Gedanken IX. 26 Ausdruck:

The consequence is, being of no party,
I shall offend all parties: — never mind!
My words, at least, are more sincere and hearty
Than if I sought to sail before the wind.

Kein Wunder auch, wenn es so ist, denn in diesem einen Gedicht hat Byron fast alle Gebiete aus dem Bereich der menschlichen Gesellschaft zum Gegenstand seiner Satire gemacht, so daß sich jeder, mit dessen Moral es nicht ganz in Ordnung war, getroffen fühlen konnte. Und man kann nicht sagen, daß es dem Dichter an Stoff für seine Lektionen gefehlt hätte, er fand ihn reichlich überall, wohin er schaute: in der Gesellschaft, der er selbst angehörte, in dem ganzen Tun und Lassen der Frau mit ihrem Liebesleben, in der literarischen Welt, in Gebräuchen und Dogmen der Kirche und so fort. Es ist bekannt, daß die englische Gesellschaft zur Zeit des Dichters manche Fehler aufwies, die einen Mann wie Byron unbedingt zur Satire herausforderten, vor allem die Unmoral oder besser gesagt, die Scheinmoral. Denn den Dichter empörte nicht dies, daß seine Landsleute eine so laxe Moral pflegten, sondern

daß sie sich den Anschein gaben, als würden bei ihnen überhaupt nur Tugend und Sittsamkeit geübt. Einer der großen Vorteile der Reisen Byrons war zweifellos der, daß der Dichter überall die Dinge klar erkannte wie sie waren. Wenn er deshalb im Süden das naiv-unsittliche Leben kennen lernte, mußte ihm dessen Vorzug gegenüber der Scheintugend des Nordens gleich in die Augen springen.

Wenn z. B. in der Darstellung von dem Vater Juans gesagt wird, daß er zwei Geliebte gehabt habe, die nach seinem Tode an würdige Männer weitergingen, so hat die lokale Färbung keine wesentliche Bedeutung, die Verhältnisse bleiben überall gleich und passen für England so gut wie für Spanien. Die gute Gesellschaft steht auf schwankendem Grund, er ist unterhöhlt, beim leisesten Anstoß kann das ganze Gebäude zusammenfallen, und die Hohlheit kommt an den Tag. Was zunächst die Zusammensetzung der Gesellschaft angeht, so trifft man die verschiedensten Charaktere in ihr an, die nicht gerade dafür sprechen, daß die oberen Schichten viel besser sind als die unteren, wie (neben D. J. XIII. 83 ff.) XI. 75 zeigt:

> They are young, but know not Youth — it is
> anticipated;
> Handsome but wasted, rich without a sou;
> Their vigour in a thousand arms is dissipated;
> Their cash comes *from*, their wealth goes *to* a
> Jew; . . . .

(Vergl. auch XI. 73). Aus letzterem Grund ist es natürlich, wenn die Sucht in der guten Gesellschaft, reiche Heiraten zu machen, so groß ist, daß sie Byron XII. 37 mit einer Lotterie vergleichen kann (siehe Seite 35).

Das gesellschaftliche Leben spielt sich in der Hauptsache bei Nacht ab, das ist die Zeit, wo man diniert und tanzt, natürlich nur Walzer, denn er ist The only dance which teaches girls to think, XI. 68. Damit ist dem Dichter Gelegenheit geboten, auf den Flirt und die erns-

tere Courschneiderei oder auch auf das ausgesprochene Liebesverhältnis überzugehen. Da diese Erscheinungen Gemeingut aller Welt sind, kann uns Byron aus Juans Abenteuern einige nennen: sein Liebesverhältnis in Spanien mit Julia, in England mit verschiedenen Damen, mit der Zarin in Rußland, ferner aus Beppo Laura und der Graf. Aus des Dichters eigenem Leben finden wir Parallelen in seinem Verhältnis zu Caroline Lamb, später zu Marianna Segati, Margarita Cogni und zur Gräfin Guiccioli. Immer und überall sehen wir diese natürliche Tatsache auch in den obersten Schichten vertreten. Betrachten wir jetzt die Englische Gesellschaft genauer, so ist es nicht die Tatsache an sich, die Byron bekämpft, sondern ihre heuchlerische Art, solche Dinge zu behandeln. Wenn es ihr gefällt, geht sie stillschweigend über den oder jenen Fehler hinweg, wehe aber, wenn von den Skandalen etwas in die Öffentlichkeit gelangt und einmal diese Schattenseite bloßgestellt wird! Dann fällt die Gesellschaft über die Opfer her, als gehörten sie nicht zu ihr, und prangt mit ihrer Sittlichkeit, ihren festen moralischen Grundsätzen und tut, als ob ihr ein solcher Skandal durchaus fremd wäre. Ein treffendes Beispiel hierfür ist der Flirt Juans mit der Herzogin Fitz—Fulke (XIV. 44/5). Zuerst lächelte man, dann gab es ein Kopfschütteln und Klatschen, und die Matronen machten finstere Gesichter. Einige fühlten sich von dem Fall überrascht, andere wieder grübelten darüber nach und hegten Bedauernis, aber nicht etwa mit dem Herzog, sondern mit dem Lord Plantagenet, der so schmählich von der Herzogin hintergangen wurde. Das Seltsamste war, daß niemand nach dem Herzog Fitz-Fulke fragte, der hier überhaupt keine Rolle zu spielen schien. Jetzt wurde auch auf einmal klar, daß das Betragen der Dame etwas frei war, deshalb wurde von einer Seite der Versuch gemacht, diesem Mißverhältnis durch die Verheiratung Juans ein Ende zu bereiten. Oder mit bitterer

Ironie, aber in maßvollem Ausdruck spricht der Dichter XVI. 63 über die Moral. Bei Lord Henry, dem Friedensrichter, ist Termin, zu dem auch ein junges Mädchen erschienen ist wegen eines Fehltrittes, dessen Folge die Geburt eines Kindes war. Lord Henry hat nämlich die Pflicht, darüber zu wachen, daß die Moral und Sitte der Landbevölkerung frei bleibt von solchen Launen und Einfällen, wie sie nur gewissen anderen Ständen erlaubt sind. Übrigens wissen die Angehörigen der guten Gesellschaft genau, was sie zu tun haben, damit ihre Leidenschaften und sonstigen Schwächen nicht öffentlich werden. Wenn aber dennoch einmal aus einem Fall ein Skandal entsteht, sind die Schuldigen sicher unerfahrene Leute. Die Ausgelernten trifft dieses Mißgeschick nicht, weil sie es verstehen, durch Heuchelei die Mitwelt über die Wahrheit hinwegzutäuschen.

Eine starke Herausforderung der moralischen Entrüstung seiner Landsleute leistet sich der Dichter, wenn er V. 148 die Zustände im Harem in derbkomischer Beleuchtung darstellt. Von Ehestreitigkeiten hört man dort nichts:

> Four wives and twice five hundred maids, unseen,
> Were ruled as calmly as a Christian queen.

Wenn aber doch einmal Störungen vorkommen sollten, wird der Frau kurz der Prozeß gemacht durch Ertränken im Sack, 149.

Dieses Verfahren ist ja barbarisch genug und in seiner Brutalität sehr traurig, wenn wir aber wissen, daß Byron mit dem Beispiel in bitterem Hohn seinen Landsleuten ein Gegenstück zu ihren Skandalaffären hat vor Augen halten wollen, fühlen wir die Komik heraus. Und dieser Art ist die Komik Byrons sehr oft. Dinge, die an sich sehr ernst sind, können durch den komischen Zusammenhang oder durch die Absicht des Dichters selbst komisch wirken.

Ein wichtiger Punkt im Leben der Menschen ist die

Erziehung der Jugend. In den Hints from Horace 509ff. hat Byron dieselbe Frage ja schon angeschnitten, aber in ernster Entrüstung behandelt, während er hier nur seinen Witz sprechen läßt. Er macht die Blaustrümpfe zu Lehrmeistern, über die er sich nach Gebühr lustig macht, deren Eigendünkel er scharf satirisiert und durch bittere Ironie verlacht. Da ist zuerst Donna Inez, die Mutter Juans, der die Erziehung ihres Sohnes oblag, die sie auch mit (der peinlichsten Sorgfalt durchführte und beaufsichtigte V. 39 bis 44). Doch hatte ihre Mühe keinen großen Erfolg, denn trotz der strengen Erziehung erlebte Juan seinen ersten Liebesroman mit der Freundin seiner Mutter, Donna Julia, der mit dem schrecklichen Skandal endete. Dieser große Erfolg veranlaßte Inez nach Juans Abreise, ihre pädagogischen Talente weiter zu verwerten und eine Sonntagsschule zu gründen, in der unartige Kinder in den Anfangsgründen unterrichtet werden sollten.

Die Frage der Erziehung von Juans kleiner Schutzbefohlenen läßt den Dichter auch reichlich seinen Witz über die eifrigen Damen ausgießen, die ihre erzieherischen Fähigkeiten dem hohen Gast anboten. Er weiß uns genau von ihrer Zahl zu berichten. XII. 30/31.

Ein ebenso bitterer Hohn liegt in der Schilderung der Lady Pinchbeck, einer typischen Vertreterin der reiferen Dame aus der guten Gesellschaft, XII. 43ff. Sie ist so ziemlich in allem das Gegenteil der Donna Inez. In ihren jungen Jahren war sie der Gegendstand des Klatsches, weil sie in gewissen Dingen eine freiere Ansicht hatte. Aber gerade aus ihren Erlebnissen hatte sie die Fähigkeit gewonnen, jungen Leuten gute Ratschläge zu erteilen, und da sie der „Society for Vice Suppression“ angehörte, vertraute Juan ihr die kleine Türkin an.

Die Wohnung Lord Henrys in London gibt Byron Gelegenheit, das Londoner Aristokratenviertel mit seinem Witz zu umspielen. Mit feinem Witz geht er um die

Nennung der Straße herum, weil er überzeugt ist, daß sobald er den Namen genannt habe, so und soviele sich getroffen fühlen und ein Sturm der Entrüstung daher unvermeidlich würde. Eine tugendhafte Straße kann er aber nicht nennen, weil es keine gibt. Somit bleibt ihm nichts anderes übrig, als einen erfundenen Namen dafür einzusetzen, und dazu wählt er: Blank-Blank Square (XIII. 25). Dann fügt er noch ironisch hinzu, er habe zuerst an Piccadilly gedacht, doch habe er Gründe, diese Straße nicht zu nennen. Kein Wunder, denn in Piccadilly lagen damals die Spielklubs, die sich Byron in den English Bards [37]) besonders vorgenommen hat, um das Laster des Spielens gründlich zu verurteilen. Greville und Argyle sind die Höllen, wo schon mancher Glück und Leben verspielte, wo er durch das Laster getrieben zur Pistole griff, während vielleicht schon ein anderer darauf wartete, der Gattin des Unglücklichen als Freund und Beschützer beizustehen. Spiele waren in der Gesellschaft überhaupt sehr gebräuchlich, wie die Beschäftigung der Gäste Lord Henrys in ihren freien Stunden zeigt, wo sie trotz der Anwesenheit der Damen, für deren Unterhaltung sie doch in erster Linie hätten sorgen müssen, Billard und Karten spielten und noch manches andere mehr, nur keine Würfel. Denn Würfel spielt kein anständiger Mensch in Gesellschaft, diesen Genuß sparen sich die Männer für den Klub auf, wo sie unter sich sind (XIII. 106).

Ein dankbarer Stoff für den Satiriker, dessen sich Byron, wie wir bereits gesehen haben, auch bemächtigt hat, ist die Frau und damit verbunden das Liebesleben. Aus den satirischen Ausfällen gegen das weibliche Geschlecht ließe sich eine genaue Psychologie des Weibes, mit des Dichters Augen gesehen, zusammenstellen, doch genügt es hier, nur einige Punkte herauszugreifen, die den Charakter der Satire und Ironisierung bestimmen helfen. Das, worauf es Byron vor allem ankam, war die Schilderung

der Frau, besonders der aus der guten Gesellschaft, denn damit konnte er seinen Landsleuten einen Schlag versetzen.

Der gesellschaftliche Schliff verhindert die Frau, sich so zu geben, wie sie ihrer Neigung gemäß gern möchte. Läßt sie sich aber nicht binden, sondern geht sie unbesorgt ihrem inneren Trieb nach, dann weiß sie wenigstens ihrem Betragen und ihren Handlungen durch Raffinerie und Heuchelei den Schein des Moralischen und Sittsamen zu geben, den es nicht verdient. Diese Maske reißt ihr der Dichter unnachsichtig vom Gesicht. Da zeigt sich in der komischen Auflösung jener Wertansprüche auf Tugendhaftigkeit, was für eine Hohlheit hinter dem Getue versteckt liegt, wie falsch jede Pose ist, und wie lohnend es ist, diese Erscheinungen in ein komisches Licht zu rücken. Der Dichter rechtfertigt einmal seine Satirisierung III. 22.

. . . . . .

(None trusts the sex more, or so much admires —
But they hate flattery, so I never flatter); . .

Zu diesen Damen mit der zweifelhaften Moral gehört auch Lady Adeline, die übrigens so schön war, daß man in Herrenkreisen allgemein davon sprach, aber noch verwunderlicher ist, daß die Damen davon schwiegen, XIII, 13. Wegen ihrer Schönheit wurde sie in London von allen gefeiert, doch blieb sie trotz allen Beweisen der Verehrung von Seiten des starken Geschlechts kühl und wahrte ihrem Gatten die eheliche Treue, wenn sie sich auch vielleicht im Geheimen einen glühenden Liebhaber wünschte (XIII. 14). Da kam Don Juan und wurde der Freund des Hauses. Auch jetzt blieb sie ihren guten Vorsätzen und den Regeln der Moral treu, doch spielte sie sich gewissermaßen als Beschützerin und erfahrene Ratgeberin Juans auf. Und dies mit vollem Recht, denn sie war um 6 Wochen älter als er und wußte deshalb viel besser, was sich schickte, und was zu unterbleiben hatte. Für sie konnte es nichts Peinlicheres geben als zu sehen, wie sich in ihrem Hause

langsam ein Skandal vorbereitete durch die Liebelei der Herzogin mit dem Helden des Epos. Da mußte in aller Schnelle und so still als möglich Abhilfe geschaffen werden, am besten dadurch, daß man den jungen Juan verheiratete. Aber entweder gefielen die Damen, die in Betracht kamen, dem unfreiwilligen Freier nicht, oder Adeline war nicht mit der Wahl Juans einverstanden, weil sich ihre selbstlose Absicht doch nicht ganz von einer subjektiven Färbung losmachen konnte. So mußte sich der Plan zerschlagen, und infolge davon blieb alles beim Alten, ja, da sie die nun einmal geflochtenen Beziehungen zwischen der Herzogin und Juan nicht zerreißen konnte, kam es sogar zu dem gefürchteten Skandal. So sehen wir, wie der Dichter diesen einen Gedanken, das Bestreben, den Schein der Moral zu wahren, verschieden ausgestaltet hat. Die eine Frau sucht um jeden Preis ihrem Haus den guten Namen zu erhalten, obgleich sie selbst nicht ganz tugendrein ist, die andere geht unbeirrt durch den Sittenkodex ihrer Neigung nach, mag sie damit auch den anderen vor den Kopf stoßen.

Im Grunde sind die Frauen in Juans verschiedenen Liebesabenteuern nicht so verschieden, wie es den Anschein haben könnte. Donna Julia, die Spanierin, war sehr bald entflammt und in Juan glühend verliebt; die Sultanin bedurfte nur eines flüchtigen Blickes, um zu wissen, auf wen ihre Wahl fallen müsse. Ebenso war die Zarin nicht lange im Zweifel über den Gegenstand ihrer nächsten Liebe. Die Engländerin ist im allgemeinen kühl und zurückhaltend mit ihrer Neigung, schleicht sich nur allmählich in das Herz des Mannes ein, behauptet dann aber diesen Platz auch mit umso größerer Beharrlichkeit XII. 74:

. . . . . .

But once there (if you doubt this, prithee try)
Shee keeps it for you like a true ally.

Wenn nun der Dichter behauptet, daß die englischen Mädchen im Ganzen sehr diplomatisch mit den Männern zu verkehren wissen, oder daß manche wirklich die Naiven spielen, so sind sie doch unberechenbar, XII. 77:

And if in fact she takes to a grande passion,
It is a very serious thing indeed:
Nine times in ten 't is but caprice or fashion,
Coquetry, or a wish to take the lead,
The pride of a mere child with a new sash on,
Or wish to make a rival's bosom bleed:
But the tenth instance will be a tornado,
For there's no saying what they will or may do.

Kommt also eine von diesen in Leidenschaft und tut einen Fehltritt, dann entsetzt sich alle Welt und bricht darüber in das bekannte Lamento aus. Gerade weil man sich nun über Seitensprünge und Fehltritte so erregt und sie für Sünde hält, nennt Byron voll Hohn England das Musterland der Moral (XIV. 60).

Verhältnismäßig günstig schneiden in der Satire die ledigen Damen ab, denn zu ihnen gehört ja die große Zahl der Unerfahrenen, die der Nachsicht bedürfen. Die Verheirateten dagegen trifft der Vorwurf der Unmoral und Sittenlosigkeit umso mehr, weil sie aus der Ehe Erfahrungen besitzen und deshalb wissen sollten, was im Rahmen der Sittlichkeit erlaubt ist und was nicht. Aber es gibt manche, die es mit ihren Pflichten gegen den Gatten nicht streng nehmen, sondern sich zeitweilig oder fortgesetzt eines Treubruchs schuldig machen; das ist in der zivilisierten Welt so üblich.

Es ist dem Dichter eine Freude, dem gegenüber feststellen zu können, wie glücklich Juan und Haidie waren, dieses beneidenswert glückliche Paar, das in gegenseitiger Liebe und Anhänglichkeit vollständig aufging. Haidie fiel es nicht im mindesten ein, von dem Geliebten Treuschwüre zu verlangen, sie war ja so ganz naiv und weltunkundig,

sie hatte daher auch noch nicht gehört, daß man draußen in der Welt nötig habe, sich gegenseitig Treue zu schwören. II. 190. Dieser Gegensatz zwischen der naiven und der durch Kultur und Bildung weltgewandten Frau tritt uns in verschiedenen Stellen entgegen. In komischer Beleuchtung finden wir ihn z. B. XVI. 64/5, wo das Bauernmädchen wegen seines Fehltritts vor den Friedensrichter geladen ist. In seiner Angst weiß es nicht, wie es sich benehmen soll, ist erschrocken und zittert. Zum Weinen kommt es nicht, nur dann und wann stehlen sich ihm ein paar Tränen in die Augen, die das arme schuldbewußte Geschöpf dann zu trocknen versucht. Wie anders verhält sich in einem solchen Fall eine Dame der großen Welt! Sie schreit, klagt und ist stark genug, die Gekränkte zu spielen. (Vergl. ferner Stanze 64.)

Gegen die Blässe der Damen weiß Byron ein gutes Mittel, nämlich früh zu Bett gehen. Dadurch kommt die gute Gesichtsfarbe von selbst wieder, die Damen sparen Schminke und, fügt er XIII. 111 scherzend hinzu:

. . . . . .

> And lower the price of rouge — at least some winters.

Die Mutter Juans hat Eigenschaften, die auf einen inneren Gegensatz zwischen Bildung und Überfeinerung durch die Kultur auf der einen und dem Festhalten an gewissen natürlich-unbeholfenen Anschauungen ohne jede Welterfahrung auf der andern Seite beruhen. Als Beispiel kann der Brief dienen, den sie ihrem Sohn nach Petersburg schrieb, und in dem die verschiedensten Mitteilungen zusammenhangslos aneinandergereiht sind (D. J. X. 31—33). Von demselben Schlag ist Laura im Beppo: sie ist eine erfahrene Dame der Gesellschaft, weiß sich in der großen Welt geschickt zu bewegen, und dennoch stellt sie an den plötzlich zurückgekehrten Gatten ein Gewirr von unnötigen,

dummen Fragen in echt naiver Art, macht aber damit natürlich den Anspruch auf Wichtigkeit. Sie ist selbst davon überzeugt, daß alles, was sie in der Eile fragt, verständig ist, und deshalb wirkt sie komisch.

Die rein naive Komik der Haremsmädchen haben wir schon besprochen. Sie sind in ihren naiven Anschauungen sehr wirkungsvolle Gestalten des Gedichts und heben sich in ihrer einfachen, liebenswürdigen Komik recht vorteilhaft von dem leicht frivolen Ton der ganzen Darstellung ab.

Aber der Dichter hat es sich auch nicht erspart, mit weniger vornehmen Mitteln die Laxheit oder selbst die verwerfliche Sinnlichkeit mancher Menschen, nicht nur der Frauen, durch seine Satire zu brandmarken. Hierher gehört vor allen Dingen die Zarin Katharina, die zwar für die Menschheit und die Männerwelt allgemein keine Sympathien hegte, die sich aber für den einzelnen Mann dafür umso stärker interessierte. Das beweisen ihre zahlreichen Günstlinge, zu denen auch der schmucke Juan zählte. Die Sinnlichkeit dieser Frau war um so auffallender, als sie schon lange die Zeit der jugendlichen Blüte hinter sich hatte.

Ganz besonders haben die schöngeistigen Frauen und Blaustrümpfe den Hohn und Spott Byrons auf sich gezogen, obwohl er im Grunde kein ausgesprochener Gegner von ihnen war. Denn das Haus des Lord Holland, wo er gern verkehrte, war der Mittelpunkt des literarischen Lebens von London, er fand also auch jene Frauen dort, und wenn es dem Dichter in diesem Kreis nicht gefallen hätte, wäre er sicher kein so häufiger Gast gewesen. Seine Abneigung gegen die Blaustrümpfe hatte aber seine bestimmte Ursache darin, daß dieselben trotz aller wissenschaftlicher und künstlerischer Beschäftigungen meist nur ein oberflächliches Wissen zeigten, sich aber dennoch damit brüsteten. Wenig taktvoll war es von Byron, bei dieser Gelegenheit Lady Byron, die für Mathematik und Meta-

physik eine Vorliebe hatte, lächerlich zu machen, indem er den Damen Züge seiner Frau gab. Eine bittere Ironie liegt in der Anerkennung ihres Wissens und ihrer Fähigkeiten D. J. I. 13, wo es sich um Donna Inez handelt:

> She knew the Latin — that is, „the Lord's prayer",
> And Greek — the alphabet — I'm nearly sure;
> She read some French romances here and there,
> Although her mode of speaking was not pure; .

(ferner Stanze 14).

Es sei an dieser Stelle gestattet, auf „The Blues" hinzuweisen. Nach dem Vorausgehenden ist es nicht zu verwundern, wenn Byron in dieser Dichtung im Ganzen abfällig über die gelehrten Frauen urteilt. Lady Caroline Lamb ist z. B. eine von denen, die zuerst allerhand Streiche machen, dann anfangen zu schreiben und ihre minderwertige Ware auch noch drucken lassen. Daher ist es dem Dichter ein besonderes Vergnügen, zu zeigen, wie sich diese angeblich gelehrten Frauen von Juan an der Nase führen lassen. Juan ist natürlich durch den Ruf, der ihm vorausging, in der Gesellschaft zu einer interessanten Erscheinung geworden, und die Blaustrümpfe machten sich auch sogleich mit dem Notizbuch in der Hand an ihn heran, um wichtige Neuigkeiten aus dem Gebiet der Literatur von ihm zu vernehmen. Obgleich er aber auf diesem Gebiet nicht sehr beschlagen war, wußte er sich doch durch seine zurückhaltenden Urteile in ihren Augen den Schein des gewiegten Kenners zu geben, dessen Worte ihnen wie eine Offenbarung klangen, und sie bedauerten schließlich nur, daß er nicht noch poetisch veranlagt war, um sie in einem spanischen Gedicht zu verherrlichen (D. J. XI. 53). Mit dieser Darstellung hat er sie in feiner witziger Weise lächerlich gemacht und ihren Ruf als gelehrte und feingebildete Frauen beim Leser untergraben. Wenn nun eine solche Dame heiratet, und zumal einen Mann ohne jede wissenschaftliche Schulung

und Verständnis für die Wissenschaft, muß das auf jeden Fall eine unglückliche Ehe geben, wie das Beispiel des Don José und der Donna Inez (D. J. I. 23, 26 und 27), also Byrons Ehe, lehrt. Mit humorvoller Ironie sagt der Dichter, daß er über diesen Punkt nicht sprechen könne, da er ein einfacher Mann sei, wer aber genaue Auskunft haben wolle, der hole sie sich bei den Gatten solcher Frauen. Es ist sehr zu bedauern, daß Byron gerade in dieser heikeln Sache so taktlos war, die intimsten Angelegenheiten seiner Ehe preiszugeben. Doch scheinen solche Äußerungen erkennen zu lassen, welche Gefühle er im allgemeinen für die Frau hegte. Sie klingen so, wie wenn er sich als Herr der Schöpfung fühle und deshalb als dem Weib überlegen gelten wolle.

Von den Blaustrümpfen ist es nur ein kleiner Schritt hinüber zu den Dichtern, Literaten und was sonst in deren Bereich gehört. Von den Dichtern, die hier am meisten den Spott und die Entrüstung Byrons aushalten müssen, ist Southey wieder der erste und mit ihm die Seeschule. Ihm gilt schon die Widmung zum Don Juan, worin er mit Wordsworth wegen ihrer bezahlten Ämter angegriffen wird. Mit beißendem Spott spielt Byron auf die geplante Amerikareise Southeys an, die ins Wasser fiel, weil keiner der Freunde die Mittel zur Verwirklichung der fantastischen Pläne beschaffen konnte, Dedication 5:

> You — Gentlemen! by dint of long seclusion
> From better company, have kept your own
> At Keswick, and, through still continued fusion
> Of one another's minds, at last have grown
> To deem as a most logical conclusion,
> That Poesy has wreaths for you alone:
> There is a narrowness in such a notion,
> Which makes me wish you'd change your lakes for Ocean.

Wo er den Bruch der Freundschaft und Treue ironisch

verherrlicht hat, konnte auch Southeys Name nicht fehlen (D. J. X. 13). Byron gibt auch Proben von dessen dichterischem Können in einem Geleitvers, den er aus Southey zitiert D. J. I. 222 und X. 37.

In die Kritik von Wordsworths Gedichten ist auch, wie öfters bei Byron, ein fast gehässig klingender, persönlicher Ton mit hineingeflossen, mit dem er auch Familienangelegenheiten der Southey und Coleridge hervorzerrt und an die große Glocke hängt. So frivol und taktlos, wie Byron mit seinen eigenen Familienverhältnissen umgegangen ist, so wenig schont er im gegebenen Fall die Geheimnisse aus dem Leben eines andern, wie z. B. der Lady Adeline, wenn er uns (D. J. XIV. 56) deren Geburten mitteilt. Eine Anspielung auf den unerläßlichen 5-Uhrtee der Seedichter finden wir in ironischer Weise, wenn Byron erklärt, daß er beim dritten Glas Wein pathetisch wird, während man auf Kaffee und Tee diese Wirkung nicht verspürt sondern viel ernster bleibt.

Schließlich kommt der Dichter noch auf die Klatschsucht der Zeitungen zu sprechen, die mit Freude jeden Skandal, woher er sich auch bietet, ergreifen und ihn in ihren Spalten ausschlachten. Ein weiterer Mangel der Zeitungen ist der, daß sie über die nichtssagendsten und die Allgemeinheit nicht kümmernden Ereignisse lange Berichte bringen, wie z. B. über die gute Gesellschaft, den Adel, Veranstaltungen im Kreis der Gesellschaft und ähnliches. Selbst in Kriegszeiten bleiben diese für das Kulturleben und die Fortschritte der Zivilisation so wichtigen Dokumente nicht aus sondern stehn an erster Stelle, erst dann folgt darunter der neuste Bericht vom Kriegsschauplatz. Hierin ist zwar kaum eine Änderung eingetreten, die englischen Blätter und der Geschmack des Publikums sind sich bis heute ziemlich treu geblieben, wenn auch der Einfluß jener Berichte über die Gesellschaft nicht mehr die Rolle spielt, wie vielleicht zur Zeit des Dichters.

Über die politische Satire haben wir bei der Besprechung des „Age of Bronze“ das meiste schon vorweggenommen, wir brauchen deshalb hier nur noch auf einige Punkte näher einzugehn. Der Regent und seine Regierung sind dem Dichter ein Greuel, ersterer wegen seiner Körperfülle, die keine Spur einer Notlage verriet, und Castlereagh als Vertreter der Regierung wegen seiner antiliberalen, reaktionären Machinationen. Mit beißendem Hohn heißt er seine Muse sich freuen, wie sehr auch die Verzweiflung um sich greife und Irland verhungere: der König leidet keine Not, denn er wiegt ja 20 stone. Wir sehen ferner das Interesse Juans für Politik. Er ging ins Parlament, um den König zu sehen und war entzückt von der vornehmen, fesselnden Gestalt des Monarchen (XII. 82 ff.). In der Politik richtet sich Byrons Haß gegen die Unterdrücker, gegen die Demagogen und Reaktionäre. So führt er Juan auf seiner Reise von Petersburg nach London durch Polen und Warschau, eine Gegend, die berühmt ist durch ihre Salzlager wie durch die Eisenjoche, die dort den Leuten aufgedrückt werden. Ein grimmiger Hohn auf die englische Sicherheitspolizei und die verbürgte Freiheit Englands sind die Stanzen XI. 10 ff. Juan ist bereits am Ziel, er sieht das Häusermeer von London vor sich ausgebreitet, was ihn zu einem begeisterten Lob in schwungvollem Pathos auf die Freiheit und die Ordnung der öffentlichen Einrichtungen Englands veranlaßt, als ihm ein paar Straßenräuber begreiflich machen, daß er in seiner Begeisterung zu weit gegangen sei. Witziger hätte der Dichter kaum die Unsicherheit der Verkehrsstraßen in jener Zeit treffen können, als durch diesen äußerst komischen Kontrast zwischen der Anschauung eines Idealisten und der rauhen Wirklichkeit.

Von sonstigen Einrichtungen ist Byron vor allem alles was mit Kirche und Geistlichkeit irgendwie zusammenhängt, unsympathisch. Jedes kirchliche Dogma ist ihm

zuwider, ob christlich oder nicht, ganz gleichgültig welcher Art. In erster Linie wendet er sich gegen die katholische Kirche, die ihm in ihren Dogmen und Gebräuchen genug Angriffspunkte bietet, dann auch gegen seine heimische Hochkirche und deren Priester. Dies hindert ihn jedoch nicht, sich als Anhänger der Katholikenemanzipation in England zu bekennen und sein scharfes Mißfallen an Castlereaghs Unterdrückungspolitik gegen die katholischen Iren auszudrücken. Daß die Vertreter der Kirche, die Geistlichen, von Byrons Satire nicht verschont werden, ist selbstverständlich. Denn gerade unter ihnen, die für ihre Mitchristen gewissermaßen vorbildlich sein sollten, trifft man so manchen an, der irgend einen Fehler nach der ernsten oder komischen Seite hin hat. Wenn z. B. ein Pfarrer mit einer schmalen Pfründe, dessen Küche infolgedessen etwas knapp gehalten wird, einmal Gelegenheit hat, seinem hungrigen Magen wieder aufzuhelfen, wird er dies mit umso größerem Eifer tun, der je nach seinem Bedürfnis sogar in tierische Gefräßigkeit ausarten kann. Eine solche burleske Darstellung wirkt ohnedies schon komisch, wenn sie sich aber einen Pfarrer zum Gegenstand nimmt, ist die Komik natürlich viel stärker. (XVI. 82.) Doch gibt es auch solche Geistliche, die ihr Amt dazu mißbrauchen, um aus den ihrer Seelsorge anvertrauten Gläubigen Geldmittel zu ziehen und ihnen eventuell die Verweigerung der kirchlichen Gnadenmittel anzudrohen, wenn ihren Wünschen nicht entsprochen wird. Somit ist der Vermögende beim Klerus von vornherein im Vorteil gegenüber dem Armen, weil dieser oft nicht seine Wünsche durch Geld unterstützen kann. Natürlich gibt es auch Geistliche, denen die Stillung der Magenansprüche nicht nur Selbstzweck ist, sondern die damit zugleich die Hoffnung auf einen künftigen materiellen Gewinn verbinden. Sie essen so lange bei einflußreichen Vornehmen, bis ihnen schließlich eine fette Pfründe in den Schoß fällt. Mit

bitterer Ironie versetzt Byron dem Christentum der Praxis einen Hieb, wenn er sagt, V. 28, auf dem Sklavenmarkt zu Konstantinopel sei so geschimpft und geflucht worden, daß man sich auf einen Jahrmarkt in christlichen Ländern hätte versetzt glauben können. Um noch etwas auf dem Burlesken zu verweilen, sei hier das Fluchen genannt, das Byron in Deutschland besonders stark verbreitet fand, wo es sozusagen zum täglichen Brot der Kutscher gehörte, neben dem Schnapsgenuß das Menschenmöglichste im Fluchen zu leisten, D. J. X. 71:

. . . . . .

Hurrah! how swiftly speeds the post so merry!
Not like slow Germany, wherein they muddle
Along the road, as if they went to bury
Their fare; and also pause besides, to fuddle
With "schnapps" — sad dogs! whom "Hundsfot", or
"Verflucter",
Affect no more than lightning a conductor.

Gegen die Kirche wendet sich der Dichter, wenn er die Stiftungswut gewisser Gläubigen geißelt, die Kapitalien zu Kirchen und Klosterbauten hergeben, weil sie damit ein gutes Werk zu tun glauben. Wie sie aber zu diesem Geld gekommen sind, ist für diesen Fall ohne Bedeutung, denn die Kirche ist zufrieden, wenn sie nur Geld bekommt. Seine geringe Meinung von den Glaubensgrundsätzen und Geboten konnte Byron nicht deutlicher veranschaulichen als in D. J. I. 98 durch sein Urteil über das Gebot des Ehebrechens. Das Verhältnis zwischen Juan und Julia ist offener Ehebruch, doch Juans Mutter, die Hüterin seiner Tugend, wollte oder konnte diesen Fehltritt des Sohnes nicht sehen:

This may seem strange, but yet 'tis very common;
For instance — gentlemen, whose ladies take
Leave to o'erstep the written rights of Woman,
And break the — Which commandement is't they
break?

(I have forgot the number, and think no man
Should rashly quote, for fear of a mistake);
I say, when these same gentlemen are jealous,
They make some blunder, which their ladies tell us.

Die Geschichte vom Sündenfall hat Byron in originell witziger Weise beleuchtet, wenn er das Feigenblatt Evas den ersten Ansatz zum Putzmacherberuf nennt. (XIV. 78.)

Nicht weniger verschont er das mohammedanische Dogma vom Paradies mit seinen dem Sinnengenuß des Orientalen angemessenen Einrichtungen, besonders den Houris. Es weiß eigentlich keiner recht, was es damit für eine Bewandtnis hat, doch scheinen sich alle Söhne des Islams darin einig, daß es eine Fortsetzung des Erdendaseins ist, daß die Houris den Harem des im Kampf Gefallenen bilden, sonst ließe sich die Todesfreude und der tolle Mut der Mohammedaner in der Schlacht wohl schwerlich erklären.

Rückblick auf Beppo und Don Juan.

Die Grundstimmung des Beppo sowohl wie des Don Juan ist vollständig gleich. Es ist das Vorherrschen des leichtsinnigen, frivolen Tones, in dem der Dichter sein Urteil über die Welt und die menschliche Gesellschaft unbekümmert um Moral und Sittlichkeit äußert. Im Beppo kommt das heitere Element, ein mehr ästhetischer Genuß, zwar besser zum Ausdruck als im Don Juan, weil der Dichter mit diesem Werk schon von Anfang an einen ernsten Zweck verknüpfte, den des Moralisierens. Dies soll nicht heißen, daß der Don Juan etwa ernster gehalten sei als der Beppo, denn in der Tat ist die Sprache des Don Juan noch kecker als die jenes Gedichts, sondern daß der Beppo mehr als Ausfluß einer zeitweiligen „übermütigen“ Stimmung zu betrachten ist, was beim Don Juan schon wegen der Art der Entstehung ausgeschlossen ist. Als drittes Gedicht dieser Art können wir noch die „Vision of Judgment“ hinzurechnen. Ihr Gegensatz zu

den Jugendsatiren ist in die Augen springend: dort das Vorherrschen des klassizistischen Stils in Sprache und Form, teilweise sogar Entlehnung der Disposition aus Pope als dem großen Vorbild. Hier in den drei Satiren zwar auch keine ausgesprochene Originalität des Dichters in der Form, doch ist sie so gewählt, daß sie der dichterischen Eigenart Byrons ganz entspricht. Vorbildlich war ihm John Hookham-Freres „Monks and Giants“ [38]), eine Art Parodie in einem kühnen bis dahin ungewohnten Ton, in die ottave rime eingekleidet, die dieser wiederum von den Italienern Berni und Pulci übernommen hatte. Die ottave rime sind von Haus aus eine durchaus ernste Strophenform und schon deshalb wirkt der Gegensatz zwischen der Form und dem leichten Stoff komisch. Ein weiteres Moment, das sich auch bei Frere findet, ist dieser kecke Stil, der sich eigentlich weniger an den Faden der Erzählung hält, sondern mehr durch die eingestreuten subjektiven Betrachtungen des Dichters glänzt. Hierin hat aber sicher Frere in dem Nachahmer Byron seinen Meister gefunden. Ein solches Abschweifen vom Thema bietet immer die Gefahr zu langweilen und damit das Interesse an der Dichtung zu schwächen. Diese Gefahr läuft aber Byron nicht. Es ist erstaunlich, mit welcher Kühnheit er von der Erzählung abirrt, gehören doch im Beppo noch nicht die Hälfte aller Stanzen zur eigentlichen Erzählung, aber ebenso genial hat er in diese Betrachtungen Gedanken eingeflochten, die durchaus der Zeit entsprechen, Gedanken über Politik, Literatur, Philosophie und so weiter, alles im engsten Anschluß an die Darstellung selbst. Mitunter drängt sich dem Leser die Ansicht auf, als liege der Kern des Gedichts nicht in der Erzählung, sondern in den kritischen, durchaus subjektiven Abschweifungen.

Auch mit einem andern zwar äußerlichen Stilmittel steht Byron unter dem Eindruck Freres, nämlich mit dem

gekünstelten Reim. Beim Lesen dieser Verse haben wir direkt die Empfindung, als ob der Dichter mit seiner genialen Fähigkeit und Beherrschung der Sprache spielt, es klingt wie das Sichaustollen mutwilliger Kinder im Vollgefühl ihrer jugendlichen Kraft. Hierzu sind vor allem die fremdsprachlichen Reime zu zählen mit ihrem hochtrabenden, pathetischen Klang. Last not least fällt die Sprache der Dichtungen auf. Keine Spur von irgend welchen zwingenden, drückenden Regeln, kein Sichabmühen des Dichters, um seine Gedanken in passende Form zu bringen; von dem gezierten und peinlich genauen Stil Popes läßt sich nichts mehr finden. Das Überraschende, Neue, das Byron bei den Italienern und auch bei Frere gefunden hatte, ist der ungezwungene Plauderton, eine poetisch getragene Prosa, die sich zwanglos in die Stanzen hineinlebt oder mitunter auch im Enjambement recht komische Reime hervorruft. Diesem leichten Ton der Umgangssprache entsprechen z. B. die zahlreichen familiären Aussprachen, die oft wiederkehrenden Slangausdrücke und Fachwörter, mit denen der Dichter eine wichtige Miene hat aufsetzen wollen, indem er seine Kenntnis der verschiedenen Wissenschaften dartut: die Fachausdrücke in der Kritik der Festungswerke von Ismael, D. J. VII. 11, wofür sich der Dichter beim Leser selbst entschuldigt, oder das Rezept in medizinischen Fachworten, X. 41. Bedeutsam für das Wesen des Beppo und des Don Juan gegenüber den früheren Gedichten, beispielsweise den griechisch-türkischen Versepen, ist der Zusammenhang von Erzähltem und wirklichem Erlebnis des Dichters. Dem Beppo liegt im allgemeinen das Faschingstreiben Venedigs zugrunde, wie es Byron dort durchkostet hatte, ferner im besonderen eigene Erlebnisse und Erfahrungen als Cavaliere servente bei verschiedenen Damen und schließlich für den Kern der Dichtung eine Anekdote, die damals über den Oberst Fitz-Gerald und die Marchesa Castiglione

im Umlauf war. Ebenso lassen sich aus D. J. eine Reihe von eigenen Erlebnissen des Dichters herausschälen, doch fällt hier ein Kontrast unangenehm in die Augen zwischen dem Ernst des Erlebten und der teilweise zynischen Wiedergabe in seiner Darstellung. So berührt uns die Anspielung auf Mary Chaworth in der Gestalt der Adeline fast peinlich, da wir doch wissen, welche Rolle diese Liebe im Leben des Dichters bis in seine letzten Jahre hinein gespielt hat, und daß er immer bestrebt war, die Aufmerksamkeit der Mitwelt von diesem Liebesverhältnis abzulenken, allerdings auf eine Art und Weise, die ihn in den Augen der Welt in noch schlimmeren Verdacht bringen mußte.

Der Grundzug des Beppo und Don Juan ist der frivole, unsittliche Ton und als diametrale Gegensätze werden der Süden und der Norden, vornehmlich England, einander gegenübergestellt. Damit kann der Dichter zwar nicht behaupten, daß der Süden vielleicht tugendrein sei und dem Norden in dieser Beziehung vorbildlich sein könne. Denn er mußte wissen, daß die Moral des Südens sehr verbesserungsbedürftig ist, da er das Gesellschaftsleben Italiens aus eigener Anschauung kennen lernte. Die Kenntnis von der Unmoral und Laxheit der Sitten des Südens ist ein Stück eigenes Leben Byrons. Der Grund aber, weshalb er dieses leichte Sinnenleben doch noch höher stellte als die Moral seines Heimatlandes, ist der, daß die Sinnlichkeit des Südens durchaus naiv, natürlich, ohne jeden Zwang ist. Demgegenüber wollte Byron die Unehrlichkeit in den moralischen Grundsätzen des Nordens, im besonderen Englands, hervorheben. Die Moral des Engländers hat für ihn nur den Schein der Sittlichkeit und Tugendhaftigkeit, mit der er sich schließlich selbst über die eigenen Fehler und Gebrechen hinwegtäuscht; Byron sieht in ihr nur eine heuchlerische Pose, mit der die sittliche Verwerflichkeit, die beim Südländer unverhohlen an den Tag tritt, verdeckt wird.

In der Hervorhebung dieses Gegensatzes zwischen dem natürlichen Sichgeben und der Heuchelei liegt der Wert dieser beiden Satiren, in erster Linie des Don Juan. Von diesem Gesichtspunkt aus hat Byron diese Dichtung betrachtet, und deshalb müssen auch wir dem Dichter vollständig Recht geben, wenn er für seinen Don Juan den Anspruch eines sehr moralischen Gedichts erhebt, trotz aller Unsittlichkeiten, denn er ist sein ehrlichstes Werk.

§ 7. Wenn wir jetzt, nachdem wir Byron nach der komischen Seite hin kennen gelernt haben, nachdem wir wissen, was für Erscheinungen er zum Gegenstand seiner Komik gemacht hat, und mit welchen Mitteln er eine gute Komik erreichte, dieses Ergebnis mit anderen komischen Dichtern vor und nach der Zeit Byrons vergleichen, bieten sich uns interessante Resultate.

Es genügt für diesen Zweck, wenn wir die Humoristen oder Komiker des 18. Jahrhunderts nur bis Fielding berücksichtigen.

Was Pope für Byron war, ist ja bekannt, jedenfalls ist er der Dichter, von dem sich Byron auf dem Gebiet der Komik am meisten hat beeinflussen lassen, besonders in der Satire. Wir sahen bereits in den Jugendsatiren, wie stark der Einfluß Popes war, wir können deshalb darauf verzichten, hier nocheinmal auf seine Bedeutung zurückzukommen. Smollett und Sterne lassen sich mit Byron zu einem genauen Vergleich nicht zusammenbringen; ihre Arbeitsgebiete liegen soweit auseinander, daß dies einen Vergleich sehr erschwert. Auf dem Gebiet des Lustspiels z. B. hat sich Byron überhaupt nicht versucht im Gegensatz zu Fielding. Aber auch das andere literarische Gebiet, auf dem sich Männer wie Fielding, Smollett und später Dickens unvergänglichen Ruhm geholt haben, das des Romans, kommt für Byron nicht in Betracht.

In den Lustspielen und Romanen dieser Männer findet

sich aber doch ein Punkt, der ihnen mit Byron gemeinsam ist, die Satire und die leicht humoristische Darstellung, und hierauf muß sich auch die Parallele beschränken. Bei Byron sahen wir, daß die großen Satiren erst einsetzten; als jene welttrübe Childe Harold-Stimmung nachließ, als sich im sonnigen Italien seine zum Genuß neigende Natur wieder stärker hervordrängte. Nach Byrons eigener Aussage gehört zur Satire ein Lachen und keine wehmütige Stimmung, D. J. IV. 4.

Auch Fielding trug ähnliche Seiten wie Byron, er war eine gutmütige, lebensfrohe Natur, hatte auch einen Hang zum Leichtsinn (Dibelius I, S. 87). Dies gab beiden die Fähigkeit, sich über alle Mißlichkeiten des Lebens hinwegzusetzen, überhaupt das ganze Leben überlegen zu betrachten. Die Gegenstände ihrer Satire sind sich deshalb auch ziemlich ähnlich, aus allen Ständen herausgegriffen, bei Byron im Beppo und Don Juan besonders die gute Gesellschaft, bei Fielding die verschiedensten Berufsstände mit ihren Betrügereien und ihrer Heuchelei, die Smollett gern in der Karikatur darstellte, ohne dabei die Höhe Fieldings zu erreichen. Mit Vorliebe wird die Frau als Zielscheibe für die Satire benützt, weil sie durch ihre Eitelkeit und sonstigen Charakterschwächen dazu reichlich Gelegenheit bieten kann. Diese Gelegenheit haben Byron vor allem und dann auch Dickens ergriffen, wenn sie die Frau satirisierten. Bei Dickens liegt der Grund zur Verspottung gewisser Frauen tiefer als bei Byron, er liegt in der Weltanschauung. Dickens liebte die ideale tugendhafte Frau, die ihren Pflichten als Mutter und Hausfrau in erster Linie nachkam vor ihren Neigungen. Dabei besaß er die Fähigkeit, gerade diese Eigenschaft des Weibes, die eigentlich selbstverständlich ist, als etwas Außergewöhnliches erscheinen zu lassen, indem er eine Art idealen Schein um sie fluten ließ. Als Gegenstück hierzu dachte er sich die Frauen, die ihre Weibespflichten

vergaßen und anderes trieben, die Schöngeister und Blaustrümpfe. Für sie hatte Dickens ebensowenig wie Byron Worte des Lobes, obwohl ihnen Byron nicht gerade unsympathisch gegenüberstand.

Die literarische Satire findet sich ziemlich überall bei den komischen Dichtern. Fieldings „Joseph Andrews“ ist ein satirisches Gegenstück zur „Pamela“ von Richardson, der in allem so ganz anders geartet war als Fielding, während z. B. Thackeray wieder in „Rebecca und Rowena“ eine Parodie auf Walter Scotts Ivanhoe geschaffen hat. Entsprechend fanden wir bei Byron (neben den English Bards und den Hints from Horace) in der Vision of Judgment eine glänzende Parodie auf Southeys gleichnamiges Gedicht.

Ein Ausfluß von des Dichters humorvoller Laune und zu mutwilligen Scherzen aufgelegter Stimmung — soweit wir das Recht haben, Byrons Witz als humorvoll zu bezeichnen (siehe S. 53) — sind die oft wiederkehrenden Abschweifungen, über die er sich selbst ausgesprochen hat. z. B. D. J. III. 96 und IX. 41, wo er dem Leser besonders seine improvisierte Schreibart bestätigt. Von dieser Eigenart des Beppo und Don Juan zeigt auch schon Sterne im Tristram Shandy eine Spur, doch ist hier das unterscheidende Merkmal das geringe Interesse des Dichters an dem Fortgang der Handlung oder der Erzählung, während bei Byron von dieser Schwäche nichts zu verspüren ist. Vielmehr bringt dieser seine „digressions“ immer dann, wenn er über eine Erscheinung irgendwelche Auskunft geben will, natürlich in seiner subjektiven Weise. Sterne hat auch seinen Humor gerade in solchen subjektiven, willkürlichen Betrachtungen besser ausgedrückt, als dies Fielding und Smollett im Roman tun konnten. Was bei Byron an Smollett erinnern kann, ist die beiden eigene geringe Erfindungsgabe, auf der andern Seite aber ist ihre Darstellung sehr lebendig, und Smollett im Be-

sonderen weiß sie durch Übertreibung und Karikatur noch mehr zu beleben Dieser letztere Zug fällt bei unserm Dichter, wie wir schon gesehen haben, nicht so sehr ins Gewicht, während er bei anderen wieder sehr wesentlich ist, z. B. später bei Thackeray, dem Meister der Karikatur. Je weniger der Dichter die Welt mit dem idealisierenden Auge betrachtet, desto mehr kann sich seine Satire zur grotesken Übertreibung neigen und damit zur Karikatur, denn eine gewisse Erbitterung gegen die Welt hält ihn von einer liebevollen Behandlung des Stoffes ab. So zeigt die parodistische Satire Rebecca and Rowena eine groteske Schilderung der mittelalterlichen Kriegsführung, wo gegenüber dem rauhen Kriegshandwerk das Bedürfnis nach Vergnügungen stark kontrastiert. Es lassen sich hier die grotesken Gegensätze aus der Vision als Vergleiche heranziehen, wo dem ernstesten Pathos Southeys die denkbar ungünstigste Wirkung desselben gegenübersteht: die ganze hohe Zuhörerschaft stiebt auseinander, weil sie den Anforderungen des Vortragenden nicht gewachsen ist. Oder im D. J. II. wird bei der Abfahrt des Helden dessen Pathos jäh gestört durch die ersten Anzeichen der Seekrankheit, die ihre Opfer schonungslos erfaßt, ohne auf die augenblickliche Stimmung der Ärmsten zu achten. Dieser krasse Realismus trotz aller romantischer Grundtöne, verbunden mit scharfer Satire und bitterem Hohn, findet später in Dickens oder Thackerays Romanen gewissermaßen seine Fortsetzung mit dem Unterschied, daß Dickens es verstand, die Realistik des Stoffes mit Hilfe seines Humors zu idealisieren, während Thackerays Darstellung mehr einen bitteren Zug trägt, weil er die Dinge und Menschen nicht mit der Liebe des Humoristen, etwa Dickens, betrachten kann.

Aus diesen verschiedenen Punkten, die wir hier kurz zusammengestellt haben, läßt sich erkennen, in wie weit wir hier von einer zusammenhängenden geistigen Strömung

sprechen können. Mit der Satire in der Versdichtung steht Byron für die folgende Zeit überhaupt unübertroffen da, wenigstens in England — in Deutschland ist ihm Heine geistesverwandt —, wenn auch auf dem Gebiet der Prosa ebenso bedeutende Namen erstanden sind, wie Dickens und Thackeray.

Byrons Satire ist von Didaxis nicht ganz freizusprechen, von Didaxis im weitesten Sinn, denn in seiner Versicherung, daß der Don Juan das moralischste seiner Dichtungen sei, liegt zugleich die Erklärung versteckt, daß er auf indirekte Weise zur Besserung der Menschheit beitragen wollte. Er schildert die Welt in ihren Fehlern und Schwächen, in ihren Lastern und Falschheiten so in komischer Beleuchtung, daß dem Leser ihre Verwerflichkeit offenbar werden muß. Aber dieser moralisierende Zug ist bei Byron doch nicht ohne weiteres klar ersichtlich, weil er hinter Ironie und Scherz versteckt ist, gerade wie Fielding und Smollett ihre belehrende Tendenz geschickt ins Hintertreffen zu stellen wußten und sie nicht so plump darstellten wie etwa Richardson. Im übrigen ist Byrons Satire scharf, und sein religiöser Skeptizismus macht auch nicht vor den den anderen heiligen Dingen halt; er hat eben, wie Donner [39]) hierüber sagt, seine ganz spezielle Ansicht über Religion, die zwar nicht immer dieselbe war, aber mit dem Don Juan doch in ein festes Stadium getreten zu sein scheint. Er hält sich da allein für einen echten Christen, wirft den andern Verdrehung der Lehre Christi vor und schimpft sie „bigots“. Von diesem Standpunkt aus finden wir es auch erklärlich, wenn der Dichter nicht davor zurückschreckt, selbst die heiligsten Gedanken mit diesen „bigots“ zu schmähen. In dieser Bitterkeit ist Byron von den nachfolgenden Satirikern nicht übertroffen worden, sodaß er in der satirischen Dichtung als einzigartig betrachtet werden kann. Ihn aber direkt als Satiriker zu bezeichnen wäre verfehlt, denn dafür sind seine ernsten

Dichtungen zu bedeutend, als daß man sie bei einem solchen Urteil vollständig übersehen könnte.

Wie wir Byrons Humor zu beurteilen haben, haben wir schon gesehen. Die Grundtatsache ist, daß Byron keinen ausgesprochenen Humor hat, weil die heitere Stimmung, die dem wirklichen Humoristen eigen ist, bei unserem Dichter durch den Weltschmerz mehr oder weniger getrübt wird, in den früheren Jahren mehr als später. Deshalb ist auch der Humor in seiner Komik der Punkt, in dem er es nicht mit den großen Humoristen aufnehmen kann. Männer wie Fielding, Smollett, Dickens und auch Thackeray haben kein so zwiespältiges Wesen wie Byron, ihr Humor fließt deshalb ruhig in denselben Bahnen dahin. Dennoch können wir es uns nicht versagen, Byrons Subjektivität in den Dichtungen, die seinen Humor wiederspiegeln, als originell anzuerkennen, weil sie z. B. die subjektive Schreibweise Sternes weit übertrifft und somit als Eigenart des Dichters Beachtung verdient.

Aus der vorliegenden Darstellung geht deutlich hervor, daß Byron in der komischen Dichtung, besonders der feinkomischen, ein Meister war durch seine glänzende Beherrschung der komischen Effekte. Wir können deshalb von ihm mit Recht als einem komischen Dichter sprechen, während er den Ehrentitel eines Humoristen nicht beanspruchen kann, dazu. haben wir gefunden, fehlt ihm der echte Humor.

Anmerkungen.

[1]) Es sei hier auf Dibelius II. verwiesen (Dibelius, Englische Romankunst des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Palaestra 92 und 98), wo dieser Gedanke besonders ausgeführt ist. S. 201 ff., wo über die Komik bei Scott überhaupt gehandelt wird, S. 212 ff.

[2]) Volkelt, System der Ästhetik Bd. 2, S. 406.

[3]) Dies entspricht dem, was Volkelt unter Phantasielinien, in denen die Menschen und Dinge dargestellt werden, und Phantasiebewegungen versteht, die in uns hervorgerufen werden durch das Stimmungsgemisch der dichterischen Darstellung. Damit ist gesagt, daß man bei grotesker Komik nicht nur an die groteske Zeichnung von Charakterzügen zu denken hat, sondern es ist auch der ganze Stil hinzuzurechnen, dessen sich der Dichter bedient, um die Sprunghaftigkeit der ganzen Darstellung recht hervortreten zu lassen.

[4]) Vergl. Don Juan VII 17 und VIII 77.

[5]) Vision of Judgment 104.

[6]) Volkelt, S. 421 ff.

[7]) Daher bezeichnet Volkelt diese Art des Komischen S. 508 f. als Klangwitz. Wenn wir noch genauer unterscheiden in Klangspiele und Wortspiele, so bedeutet dies, daß das Klangspiel nur ein Spiel ähnlich klingender Worte mit akustischer Tendenz ist, während das Wortspiel ungleich höher steht.

[8]) Der Graf im Beppo 88.

[9]) Weitere Beispiele dieser Art: Don Juan I 10, II 105 und 206, IV 97, V 44, X 47.

[10]) Weitere Belege hierfür finden sich: Don Juan I 128, VI 5, XI 8 und 42, XV 60.

[11]) Ferner zu vergleichen aus Don Juan: VIII 141, IX 20, XIV 49, XV 42 und 89.

[12]) Andere Beispiele: Don Juan I 146, 164, 212, 219. II 66, 92, 169. III 26, 111. V. 63. VI. 3, 94. VII 4, 13, 17. IX 7. X 49. XV 92. XVI 104. Vision of Judgment 94. The Blues I 125: 126.

[13]) Ferner: Don Juan XII 7, 32, 33, 66. XV 32. XVI 49, 71.

[14]) In der Germanisch-Romanischen Monatsschrift Bd. I hat Eckhardt S. 674 ff. über Wortspiele gehandelt und darin eine Einteilung nach einem vorteilhaften Gesichtspunkt gegeben, nämlich nach der Zahl der bei dem Wortspiel beteiligten Personen und Wörter.
[15]) Don Juan II 5 und 6.
[16]) Weitere Beispiele ähnlicher Art bieten D. J. V 132, XV 6.
[17]) Volkelt, S. 490 oben.
[18]) Weitere Beispiele: Vision of Judgment 90 ff., D. J. XI 50 ff., XVI 26 ff., 111 ff.
[19]) Volkelt, S. 439.
[20]) English Bards and Scotch Reviewers 557—59.
[21]) Don Juan I 38—45, X 32, XI 50—52.
[22]) Don Juan I 136 ff.
[23]) In Don Juan XI 53 werden die Blues bei der Arbeit geschildert, XIV 42 bietet einige Charakterzüge der Herzogin Fitz—Fulke.
[24]) Volkelt, S. 447—52.
[25]) Über Witz, speziell formale Komik, siehe S. 18 ff. der Abhandlung.
[26]) Über Satire siehe S. 57 ff. der Abhandlung.
[27]) Volkelt, S. 529 ff.
[28]) Volkelt, S. 538.
[29]) Volkelt, S. 550.
[30]) Vergl. Weiser, Popes Einfluß auf Byrons Jugenddichtungen. Diss. Leipzig 1877.
[31]) Volkelt, S. 515.
[32]) Vergl. Hennig, Das Verhältnis Southeys zu Byron. Diss. Leipzig 1880.
[33]) Don Juan I 126.
[34]) Don Juan IX. 4.
[35]) Don Juan VIII 49.
[36]) Volkelt, S. 518.
[37]) Vergl. English Bards and Scotch Reviewers 638—86.
[38]) Vergl. Eichler, John Hookham-Frere, Wiener Beiträge Bd. 20 (1905).
[39]) J. O. Donner, Byrons Weltanschauung, Helsingfors 1897.

Die im Text vorkommenden Zitate beziehen sich auf die große Byron-Ausgabe von Coleridge und Prothero, London 1908 und ff.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Heinrich Neudeck, am 18. Juli 1888 zu Karlsruhe. Meine erste Schulbildung genoß ich an der Vorschule daselbst und besuchte dann das Real- und Reformgymnasium meiner Vaterstadt, das ich im Sommer 1907 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Meine Universitätsstudien begann ich im Winter 1907/08 in Heidelberg, setzte sie dann in München und Grenoble fort, und im Winter-Semester 1909/10 bezog ich schließlich die Universität Freiburg, wo ich jetzt meine Studien zu Ende führe. Den Sommer 1909 verbrachte ich in Manchester zur Verbesserung meiner Kenntnisse im Englischen.

An den deutschen Universitäten hörte ich hauptsächlich bei den Herren Professoren Hoops, Neumann, Schick, Wetz, Baist, Rickert, Brie und Eckhardt. Allen diesen sage ich an dieser Stelle meinen Dank, doch bin ich von allen meinen Lehrern den beiden zuletzt genannten zu größtem Dank verpflichtet, besonders Herrn Prof. Eckhardt, der mir auch die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab.